الوتــر المشــدود

نظراتٌ فى القصص الإقليمية

سمير عبد الفتاح

المؤلف: سمير عبد الفتاح
الكتاب: الوتر المشدود
الناشر: نادي القصة
الطبعة الأولى: ٢٠٠٦

٦٨ شارع قصر العيني - القاهرة
ت: ٧٩٤١٩٢٩

مفتتح

حتى وقت قريب ، كانت القاهرة عاصمة للثقافة العربية «يحج» إليها كل من يسعى للمجد والانتشار ، «ويهج» إليها كل من ضاقت به السبل في بلده أو بلدته .

نعم : كانت تلعب دور « النداهة » التي « تغوى » كل الحالمين والطامحين ، «والسائرين نياماً » .. فإذا ما وقع أحدهم في شباكها أو حبائلها ، خضع لمشيئتها ، ودار في مدارها.

هكذا سمّاها يوسف إدريس في قصته الذائعة ، وهكذا نعتها عبدالمعطى حجازى في «مدينة بلا قلب» ، وهكذا شعر بها طه حسين في «دعاء الكروان » . ويحيى الطاهر في « حكاية الصعيدى » .

ولكن .. هل حاول أن يهرب من أسرها ؟

هل حاول أن يتمرد على سطوتها ، أو يخرج عن فلكها ؟

الإجابة لا بد أن تكون بالنفى .. فقد دار حولها كما تدور الفراشة حول النار ، مأخوذاً بنورها المراوغ .

ربّما كان معذورا ، وربّما لأنه لم يحاول الخروج أو يفكر في الخلاص من أثرها ، إذ : لماذا يفكر ، وكل الخيارات صعبة ؟ .. وبعضها مر .. حتى لدى صغار العمال والحرفيين ؟ .. لذلك امتلأت القاهرة بالملايين ، وتكدست شوارعها بآلاف الضحايا !! ولم لا .. وهى « القطب» الأوحد الذى احتكر كل «الجزر» ، وامتلك كل «العصى»؟! وضم إلى معيته جل المصانع والمسارح ، ووسائط النشر والفشر وصارت جل البلاد توابع لها . لا يستطيع مطرب أو ناشر ، أو أديب ، أو رجل أعمال أن يجد في « بلدته » ما يجده في «أم الدنيا » !!

إذن كانت القاهرة – وما زالت – تصيب محبيها – أو فراشها – بازدواجية غريبة .. ازدواجية تجمع بين الحب والكره ، والإقبال والإدبار ازدواجية من يريد ولا يريد فى آن !!

أنت لا تكرهها ، لأن فى الكره عزم ، وفى العزم نزوع ، وفى النزوع فعل .. وهى لا تلبث أن تربت على ظهرك ، وتذكرك بأن ما تختلفان حوله أقل – بكثير – مما تتفقان عليه ، فيثنيك ذلك من عزمك ، فقد تركت بلدتك أو قريتك كفاتح .. ولا يجب أن تعود حسيراً .. مهزوماً .

ولكن حين جف ضرع العاصمة تحرر البعض من أسرها .. وبحث عن « طريق ثالث » بعد أن تجاوز «السكرة» ، إلى «الفكرة» ، وظهرت أكثر من « أم » فى هذه الدنيا وبات بإمكان أى شاعر أو قاص أو فنان أن يعتمد على ذاته ، كما يعتمد الصقر على بصره ، وأن ينشر كل ما لديه فى كل الصحف العربية وهو جالس فى قريته ، أو سادر تحت نخلته ! كما استطاع المطرب والموسيقى ، وكاتب الأغانى أن يحصل على الشهرة والمجد فى وطنه بفضل تكنولوجيا الاتصال والتسجيل ، والتوزيع ، وهكذا كانت فيروز والرحبانية أو الغيث الذى سقط خارج نطاق أم الدنيا ، وعلى مستوى الأدب ظهر أدونيس والقبانى والسياب وحنا مينا والبياتى ونازك الملائكة وغيرهم ممن « طوروا هجومهم » فغزوا القاهرة كما غزوا غيرها .. وأصبح محمد على سعيد - أدونيس - الفلاح السورى البسيط الذى حصل على الدكتوراة مؤخراً هو المرجع الأول لجل شعراء الحداثة فى مصر والعالم العربى ، ومن لبنان أيضا استطاعت فيروز ووديع الصافى وغيرهما أن يتجاوزا حدود

وطنهما بثقة واقتدار ، وأن يحفرا لنفسيهما مكانة فى كل مكان من مدن العروبة . أما على المستوى الإقليمى فلم تستطع الموسيقى أو الغناء أو التمثيل أن يخرجوا على عباءة القاهرة فظلوا أطرافاً لمركز ، وتابعا لمتبوع .

الاستثناء الوحيد كان فى الأدب والتشكيل .. فقد عاش الأخوان وانلى - سيف وأدهم - لفترة طويلة بالإسكندرية ، وهو مايمكن أن يقال عن محمد سعيد أيضا .

وفى الأدب عاش محمد خليل قاسم فى أسوان وفؤاد حجازى فى المنصورة ويوسف القط فى دمياط ومحمد حافظ رجب ومحمد الصاوى وسيد حافظ - شقيق محمد- وغيرهم فى الإسكندرية ، ومحمد الخضرى عبد الحميد فى ملوى وصالح الصياد ومحمود حنفى كساب فى طنطا . ومحمد عبد الله عيسى فى الإسماعيلية، ومحمد الراوى فى السويس ، وجار البنى الحلو فى المحلة ، وصلاح والى فى الشرقية قبل أن يظهر مئات الكتاب والشعراء اللاحقين فى كل المحافظات بلا أى استثناء يمكن ذكره .

ومن خلال تجربتى الوثيقة بالمؤتمرات الإقليمية والقومية ومتابعتى للمشهد الأدبى أستطيع أن أحصر مئات الأسماء وأنا جالس الآن على مكتبى دون أن أرجع لأى مرجع ، إذ يكاد الجميع أن يكونوا أصدقائى .

وسأضطر - هنا - لاستخدام صيغة الجمع - لأقول إننا فى أمانة المؤتمرات كنا نفاضل بين عشرات الكتاب فى المحلة مثلا أو دمياط لنختار اثنين لا يكونان قد حضرا المؤتمر الماضى وفى نفس الوقت

يكونان مناسبين - أو مهتمين - بمحور المؤتمر القادم فنجد العشرات في كل محافظة كما نجد أن جل هؤلاء - إن لم يكن كلهم - قد خرجوا « عن » عباءة العاصمة ومع ذلك تحققوا .

ومن شارك - أو حَكّمَ - في المسابقات الأدبية التي تنظمها الصحف والمجلات الأدبية والأندية والوزارات المختلفة ، لابد أن يلاحظ كم من يشارك ، ويتفاعل ، في مثل هذه المسابقات من أدباء المحافظات - بغض النظر عن كيفية كل ما يُرسل ، فلم يكن كل المقيمين في العاصمة عباقرة لأنهم كذلك - إذ يكفي أن نعرف - على سبيل التمثيل - أن إحدى المجلات العسكرية محدودة الانتشار قد دعت لمسابقة في أدب الحرب رصدت لها جوائز مناسبة وكانت دهشة المقيمين على تحريرها كبيرة ، حين تقدم - لهذه المسابقة « النوعية والمحلية » في آن - أكثر من ستة آلاف قاص منهم خمسة على الأقل من أقاليم مصر المختلفة ! !

وهو مايشير إلى أن ثمة حراكا ومداً - بغض النظر ثانية عن كيفيته - لا يمكن تجاهله ، أو التقليل من أهميته .

ليس لأنه - فقط - تشكل واستقام بالفعل ، وإنما لأنه « شب عن الطوق » أيضا ، وتخلص من قطبية المركز ، ونداء « النداهة » ! !

ولا أريد أن أعدد أسماء ، فهي من الكثرة بحيث لايستوعبها سوى مجلد ، ولا ينجزه إلا فريق عمل .

ومن ثم يأتي هذا الكتاب إرهاصة ، أو محاولة - لابد أن تكون متواضعة - للاقتراب من هذا المد الدائب ، وهو ماقد يكسبه شرف المحاولة . والرغبة في تحريك الساكن- بغض النظر عن فكرة

الريادة - سيما وأن من انغمسوا فى كل الأقاليم ، وطافوا «بحماها» و « عزبها » ، وأكلوا من فومها وثريدها ، وداعبوا وجنات أولادها ،لم يصدروا كتابًا واحدًا يكون مرجعاً لغيرهم !

وهى أيضا فرصة للاقتراب - بهذا الكتاب - من حقل الغام يفضل البعض أن يسميه بـ : « أصول » و « قواعد » القصة القصيرة ، وهو كلام ينعته البعض بالقدامة ، دون أن يقدم أى أجابة يمكن اعتمادها !!

ونحن هنا لا ندعى - ولا يجب أن يدعى أحد -بأننا نقول القول الفصل ، والرأى الجامع المانع ، فلا يوجد « كتالوج » يمكن أن يعرفك كيف تكتب القصة ، ومن ثم لم يبق لنا سوى أن نتطرق - بنزوع لا يعدم اليقين - لبعض المواصفات والمواضعات التى رسختها القصة القصيرة فى مصر . ليس بهدف « تقعيد القواعد » - على وزن تفييش الهوامش - فما وجدت القواعد إلا ليخرقها المبدعون ، وإنما لمعرفة بعض الإجراءات التى قد تعين على الفهم والاقتراب فى آن .

ولانملك - فى النهاية - إلا أن نُذكّر بأن يوسف إدريس -أحد أبرز المساهمين فى نهضة القصة العربية- لم يقرأ عن القصة القصيرة - أى كيف تكتب القصة -إلاَّ بعد أن أصدر أهم مجموعاته .

وهو ما يدعونا -بدورنا -للتذكير بأهم « القواعد » التى تقال عادة للكبير والصغير على السواء ، وهى :

- اقرأ كثيراً . . وحاول أن تنسى ! !

سمير عبد الفتاح

الجيزة - مايو ٢٠٠٢

أقـــواس

القص

أو الحكى أو السرد أو النم - أى النقل والإبانة - خصيصة بشرية متجذرة بمعنى أنها آلية من آليات المعرفة البشرية ، لا تقتصر على شعب دون آخر ، أو جيل دون جيل . وإن تفاوتت الكيفيات ، وآليات التلقى والاستجابة .

ومن هنا يندر أن تجد شعباً من الشعوب لم يعرف القص بتجلياته المختلفة سواء فى شكل : أسطورة أو سيرة أو حكاية ، أو أهزوجة أو غير ذلك من حقول القص وأنواعه المختلفة .

فالقص - فى شقٍّ من شقوقه - آلية معرفية ، ووسيلة من وسائل الإخبار والتواصل . عرفها البشر فى كل مكان قبل التدوين وبعده ، وما يزالوا يتخذونه وسيلة من وسائل المعرفه .. أو التعاطف أو التسلية أو العظة أو الانتقام .

ومن ثم كان من السهل أن تنتقل هذه الآلية / الحاجة ، من شعبٍ إلى آخر ، ومن جيلٍ ، إلى جيل ومن مكانٍ إلى آخر .. فى إشارة - لافتة - للتقارب الوجدانى بين البشر وإن تنوعت اهتماماتهم ، وتعددت أهدافهم وأهواؤهم !!

ولو جاز لنا أن نتخذ مثالا فورياً على ذلك ، لوجدناه لافتاً فى ألف ليلة وليلة و « كليلة ودمنة » وغيرهما

وإذا ما تذكرنا أن ألف ليلة وليلة لم تؤلف فى بلدٍ واحد ، وأنها

خليط من الوجدان الهندى والفارسى ، والعراقى ، والشامى ، والمصرى الخ ..

وأنها انتقلت وعبرت كل بحار ومحيطات الدنيا فيما بعد لتصبح جزءاً من وجدان البشر فى معظم بلدان العالم ، لوقفنا على سر من أسرار البشر ونزوع ـ مهم ـ من نوازعهم الباطنية نحو الحكى والنم !!

وما دمنا بصدد « القص » العربى ، فمن اللازم أن نفرق بين « القص » ، و« القصة » .. وذا لتداخل المفهومين حتى لدى بعض من نفترض فيهم المعرفة والإحاطة !!

فاذا ما انتهينا من ذلك ، أى فرقنا بين « القص » كتقنية أو وسيلة معرفية شفاهية ، وبين « القصة » كمنتج أو نسق تدوينى نوعى يحرص على بعض المعاير المتوارثة ـ والتى هى فى ثقافتنا العربية ـ الشعر ، والخطابة ، والعظة المباشرة ، والدعوة للتمسك بالفضائل إلى غير ذلك ، وجب أن نفرق ـ أيضا ـ بين القصة « القصيرة » ـ بمفهومها الحديث ، القائم على تقاليد تتعلق بالزمان والمكان والوحدات الأخرى المعروفة ـ وبين القصة « الطويلة » التى قد تتقيد ببعض المواصفات الفنية والجمالية أو تراوح ـ بين القصة القصيرة ، والرواية فنسميها رواية قصيرة أو قصة طويلة ـ Novelette وهى منطقة زلقة قد نعود إليها بعد أن ننتهى مما نتصور أنه الأهم . وهو :

ـ هل عرف العرب القصة القصيرة ؟

أو بمعنى آخر : أى قصة من أنواع « القص » عرفه العرب

الأقدمون؟ ابن النديم أشار فى فهرسه لعشرات العناوين التى فُقدت من تراثنا العربى ، ولم يبق منها سوى بعض العناوين ، كما لعبت الشفاهية دوراً خطيراً فى ذلك ، فهى لم تؤثر فقط على بنية النص وخصائصه الفنية وعمقه وتماسكه النوعى وإنما جارت أيضا على تطوره واستمراره وقدرته على التحدى وهى - على كل حال - ليست تهمة يمكن أن نوجهها للشفاهية ، باعتبارها طوراً من أطوار المعرفة البشرية ، أما « القص » المدون والمتاح ، أى الأنموذج ، فهنالك عدة نصوص يراها بعض « المتحمسين » من النقاد والمثقفين تراثاً مشرفاً للقص العربى - وهى كذلك بكل تأكيد - لكن الخلط بين القص والقصة - بنوعيها المحددين - هو المشكلة الوحيدة ، وبدون أى احساس بالدونية أو النقص ، نستطيع أن نقرر بأن ما عرفه العرب عن القص شىء ، والقصة القصيرة - بمعناها الحديث - شىء آخر . وهو ما سنحاول تداركه فيما بعد .

إذن ما هى « النصوص » التى يتخذها « المتحمسون » مثالا على معرفة العرب بالقصة - وليس القص - وهل هى كذلك بالفعل ؟

سنكتفى - فى هذا المقام - بأهم هذه الكتب أو على الأقل أشهرها .

وهى: **ألف ليلة وليلة** وهى - كما نعرف - مجموعة حكايات خرافية كُتبت فى الهند وفارس وبغداد والشام ومصر وغيرها من البلاد ، حَكتها شهر زاد لشهريار إنقاذا لعنقها من السياف ، وهى حكايات ساحرة ورائدة أثرَت فى معظم شعوب الأرض ، وأصبحت « بروتوتايب » أو فكرة أم ، أو رئيسية يتخذها كبار الكتاب مثالا على التماسك وقوة

الخيال ومعرفة الشرق ، لكنها ـ وهو ما يهمنا هنا ـ ليست قصة قصيرة ـ وإن اقتربت بعض حكاياتها ـ زمانيا ومكانيا ـ من جوهر القصة ـ كما أنها ليست رواية أيضا بمفهومها الحديث وإن اقتربت فى بعض جوانبها من الرواية وهذا ـ بطبيعة الحال ـ لا يعيبها على الإطلاق ، بل يزيدها عبقرية وتفرداً إن أردت المقارنة فهى نسيج متفرد ، قائم برأسه ، ولا يجب أن نقارنه إلاَّ بنفسه !!

وهو ما نستطيع أن نقوله أيضا عن المقامات والمنامات ، فثمة من يدافع عن المقامات ـ ونحن بالمناسبة لا نهاجم ـ بدعوى أنها قصص قصيرة ، أو على الأقل ، كانت إرهاصات للقصة القصيرة وهذا غير صحيح أيضا ، وسنفسر ذلك فى مقام آخر من هذه الدراسة .

■ **ثانيا : رسالة الزوابع والتوابع** لابن شهيد الأندلسى . وهى عبارة عن سيرة ذاتية عرَّج فيها ابن شهيد إلى أرض الجن طالبا مقابلة بعض من رحلوا من فحول الشعراء كأبى تمام ، والمتنبى ، وطرفة بن العبد وغيرهم ليعرض عليهم شعره ، فينال استحسانهم .

ويقال إن رسالة « والتوابع الزوابع » كُتبت قبل رسالة الغفران للمعرى بثلاثة أعوام تقريباً .

وهو كتاب فى « القص » لا « القصة » إذ يتدخل المؤلف بشكل سافر ليشرح أو يعلق أو يسفِّه ، وقد يتحول من راوٍ محايد إلى راوٍ مشارك أو منحاز ، وكثيراً ما يبحث عن حجةٍ لقول الشعر أو نقله وإثباته ، كما يراوح بين تقنية الشفاهية والكتابية فيقول على سبيل المثال : « أصغ أسمعك العجب العجاب » وهنالك أمثلة أخرى يصعب

حصرها لكن يكفينا منها أن نعرف أنها كُتب تحت تأثير القول والخطابة ، والإملاء والإفصاح .

وقد اعتمد - كما اعتمد غيره من الكتاب حتى نهاية القرن الرابع الهجرى - على الإسناد والعنعنة ، وهى تقنية شفاهية ارتبطت بالأحاديث النبوية ، وكتب السيرة وغيرها .

وكان للقص حينذاك تأثيره الفادح على العامة - والمستمعين - فقد ذكر ابن الجوزى - فى كتاب « القصاص والمذكرين » - عن عبد الواحد بن يزيد ، أنه ذات مرة ، وبينما هو يعظ ويقص ، أن مات أربعة أنفس قبل أن ينتهى عبد الواحد من حديثه » !!

فقد كان للسمع دوراً لافتا ، فى تشكيل وعى الناس ، وتوجيه ذائقتهم . وهو ما اختلف - بالسلب أو الإيجاب - عن عصور التدوين والكتابة حينما اختلفت الأدوات الموصلة !!

■ **ثالثاً : « كتاب المكافأة وحسن العقبى »** لابن الداية ، وهو عبارة عن مجموعة نصائح أخلاقية تحض على « التمسك بأهداب الفضيلة » حتى يكافأ المرء « بحسن العقبى » فى الدنيا والآخرة .

وقد تجاهل ابن الداية كل « الخطوط الحمراء » لمكونات المكان والزمان التى بات على القاص المعاصر أن يتجنبها ، كالخلط البدائى بين النثر والشعر ، والخبر والخاطرة . والتقرير والتصوير والهمس والصراخ وغير ذلك من خصائص أصبحنا نلوم القاص المعاصر حين يسقط فى غوايتها .

■ **رابعاً : كتاب رسالة الحيوان** أو « رسائل إخوان الصفا وخلان

الوفاء» لإخوان الصفا . وهو عبارة عن رسائل وعظية تأخذ سمتا قصصيا حين تعقد صراعا بين عوالم الإنس والجن والحيوان ، ومنها نتعرف على خصائص الحيوان وأنواع الجن وأسمائهم ، ويفتعل الكتاب صراعا بين الإنسان والحيوان حين يتساءل : أيهم أكثر أهمية وأجدر بالقوامة إلخ .

وحين يحتكم إلى ملك الجن يخسر « الأنس » جولة ويخسر الحيوان أخرى ، إلى أن ينتصر « الإنس » فى النهاية باعتباره خليفة الله فى الأرض . ولعل الميزة الكبرى لهذا الكتاب السردى ، أنه تقيد بالمكان والزمان فدارت الأحداث - أو الموقعة - فى أربعة أيام كاملة ، كما استخدم بحرفية لافتة للنظر خاصية الاسترجاع أو الاستدعاء Flash back وهى تقنية تقوم على استدعاء الماضى بأحداثه وحوادثه. ويتصور الكثيرون أنها من بنات أفكار الكاتب الأيرلندى الشهير چيمس جويس . وهذا غير صحيح كما ترى !

كما استخدم فى هذا الكتاب - وربما لأول مرة - تقنية البطل الضد Anti heroic وهو ما يلقى بظلال الشك على بعض التصورات التى تتصل ببعض التقنيات الحديثة ، ويدل على قدمها وتخطيها للحدود الجغرافية والثقافية باعتبارها « تقنية بشرية » أو آلية من آليات التفكير، والتعبير لدى البشر . إذ كثيرا ما يميل العقل البشرى لاستدعاء خبراته والتعلم من أخطائه ، ومادام الخطأ قد حدث فى الماضى وأصبح جزءاً من تراثه، فمن الضرورى - وربما من الفطرى - أن يستدعيه - ويتمثله - حتى لا يكرر ما وقع فى حبائله قبلا .

■ **خامساً : كتاب « حكاية أبى القاسم البغدادى » للأزدى.**

ويقال إنه لأبى حيان التوحيدى ، ولذلك سُمى باسم محايد هو «الرسالة البغدادية» وفيه يمدح الكاتب أهل بغداد ، ويذم أهل أصفهان فى دعوة لافتة للشعوبية ، وإثارة الأحقاد والمقارنات والشتائم والخلافات ، وفى جانب من الجوانب يحاول الكاتبُ أن يوهمنا بأن ما حدث قد حدث له بالفعل ومن ثم فعلينا أن نصدقه ، يقول مثلا :

« .. ثم إن هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر ، فتتفتق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة ، وعبارات لأهل بلده مستفصحة ومستفضحة ، فأثبتها فى خاطرى لتكون كالتذكرة فى معرفة أخلاق أهل بغداد على تباين طبقاتهم » . الخ ..

وهو كتاب يضج بالحكم والأحكام القيمية والمجانية ، ويعتمد على السجع – مثله مثل غيره من الأساليب التى سادت فى القرن الرابع الهجرى وما بعدها – والتورية والطباق وغيرها من محسنات البديع .

سادساً : مقامات بديع الزمان الهمذانى . لأبى الفضل بديع الزمان الهمذانى . وهى جنس أدبى مختلف عن القصة القصيرة كما يعرفها المعاصرون ويكتبها الكاتبون وإن اقترب بعض هذه المقامات من أصول القصة ، أو تناص بعضها مع الرواية كما عرفها القراء فيما بعد ، ومارسها الكتاب فيما قبل .

وهو ما يستوجب أن نذكر بهذه « الأصول » وهل هى أصول «جامعة مانعة » ـ كما يقول المناطقة ـ أم يمكن أن يجاورها الظن ويزاحمها النسبى والمرحلى والعرضى ؟

وهل من المنطق - أو الحصافة - أن نحاسب تقنية قديمة على قدمها ؟ أو - بمعنى آخر - لأنها لم تكن حديثة ؟ ! وهل الحداثة - من ثم مفهوم تاريخى أم لا تاريخى ؟

كل هذه الأسئلة - التى تبدو سهلة وشبه محسومة - لابد أن يُعاد طرحها ، والاجتهاد فى الإجابة على تحدياتها .

ولكن قبل هذا وذاك لابد من الإشارة أيضا إلى أن ثمة إبداعات كثيرة فى تراثنا العربى لها علاقة - قريبة أو بعيدة - بالقص لا القصة لعل أهمها - إلى جانب ما ذُكر - بعض أغانى الاصفهانى ، وكثير من السير والنوادر والمسامرات ، والاخبار ، وأهازيج الشطار ، والمنامات والليالى ، وبعض كتابات الجاحظ وابن المقفع والتوحيدى والحريرى وغيرهم من الكتاب ، إلى جانب ما يسمى بالقصص السومرى ونصوص الأهرام والكتب المقدسة على اعتبار أن هذه النصوص الأخيرة - وغيرها طبعا - قد أتيحت للناثر العربى ، وساهمت فى تشكيل وجدانه - وتراثه - بشكل أو بآخر !

وقد جاءت الديانة الإسلامية بـ « القصص القرآنى » وحين استتب الأمر للديانة الجديدة ، طبعت الحياة العربية بطابعها . وكان من الطبيعى أن ينعكس ذلك على كل شىء .

وحين تم لها الرسوخ والاستقرار بدأ « الإبداع » البشرى يمارس دوره الطبيعى فى حياة البشر ، وكان من الطبيعى - أيضا - أن تتدرج الإجادة بمرور الزمن ، وتراكم الخبرات والمواضعات الاجتماعية والثقافية .

وأن يتم نفى واستبعاد جُل التراث السابق على هذه العقيدة ، والحض على نفيه وإنكاره باعتباره تراثا جاهلياً ـ وثيناً ـ وأن « الصراع » بين مرحلتين أو ثقافتين لابد أن يريق بعض الدماء أو التأثيرات المتبادلة ، فقد تسللت بعض الرموز والإشارات ـ ومنها اللغة ـ إلى الثقافة الجديدة ، لا سيما الشعر ، كما كان من الطبيعى أن ينشغل المؤمنون بترسيخ عقيدتهم الجديدة ، وأن يوجد بين رموزها من يحارب كل الأنشطة التى تشغل العقل الجمعى ، أو الوجدان الفردى .. ومن يتصور أنه قد تم كل شىء ، ولم يبق للناس إلا أن ينسخوا ويقلدوا فحول الشعر والشعراء ، أو على الأقل شُجع بعضه على مضض ، لا سيما من بات يرسخ لقواعد الدين الجديد ، فيمدح أصحابه ، ويذم أعداءه ! كما كُرهت السيرة الذاتية Autobiography خوفا على السيرة النبوية ، وحين وظف القصُّ لخدمة العقيدة امتلأ بالعظات والنواهى ، القبول والرفض ، حتى جاء القرن الرابع الهجرى .

فبعد أن استتبت الأمور للدين الجديد ، وتم التلاقح بينه وبين غيره من الثقافات شهدت العربية نهضة ثقافية وإبداعية لا يمكن تجاهلها فتعددت الأفكار والتقنيات و الوسائل والأساليب ، وكان من الطبيعى ـ أيضا ـ أن تتسلل بعض آليات السابق على اللاحق .. كما تسللت ـ أيضا ـ بعض آليات الشفاهية وغيرها من آليات لا نذكرها هنا بهدف الإدانة ، وإنما على سبيل التقرير والتذكير باعتبارها طورا من أطوار التطور أو التغير الذى تتعرض له كل الثقافات .

عود على بدء : وبما أننا بصدد « الكتابة » عن القصة القصيرة لا القص على إطلاقه . فمن المهم أن نشير إلى أنها لم تتبلور كجنس أدبي نوعي - متفرد ، تضبطه مواصفات ، وتقاليد ، إلا في أواسط القرن التاسع عشر على يد الكاتب الامريكي إدجار آلان بو - ١٨٠٩ - ١٨٤٩ - والروسي نيقولاي جوجول - ١٨٠٩ - ١٨٥٢ - هل نلاحظ أنهما ولدا في نفس العام وماتا صغيرين ؟ - ومن بعدهما أتي الكاتب الفرنسي الكبير جي . دي . موبسان ، والروسي مكسيم جوركي ، والأمريكي أرسكين كالدويل وغيرهم .

ثم عاصرهم - أو لحق بهم - من رسخ أو قلد أو راكم . في دول عديدة ولكننا نؤكد هنا . على الفارق بين التأسيس والترسيخ . على اعتبار أن القص شيء والقصة القصيرة شيء آخر .

أما المحاولات - أو بالأحرى النتاجات - السابقة على هؤلاء والتي يرجعها بعض النقاد في الغرب والشرق إلى « الديكامرون » لبوكاتشيو أو حكايات كانتبري أو « فاشيتيا » لبوتشيو سكرتير البابا فلم تزد - فيما أتصور - عن كونها مجرد حكايات دينية وعظية هدفها الأول - وربما الأخير - العظة والتسلية .

ثم أتي بعد ذلك من أضاف وغامر على مستوى الأسلوب أو التقنية ، أو كليهما ، فحقق ذيوعا لافتا وتجاوز حدود وطنه ولغته وزمانه ومنهم على سبيل المثال : أنطوان تشيكوف - في روسيا - وأرنست هيمنجواي - في أمريكا - وجيمس جويس - في ايرلندا - وغيرهم ممن أثروا على الأجيال اللاحقة ، وميزوا بين القصة القصيرة وغيرها من آليات القص .

وفي وطننا العربي لم يتأخر نضج القصة القصيرة - كثيرا - عن زميلاتها في الغرب ؛ حيث أصدر الكاتب المصرى محمد زكى جمعه مجموعته الأولى عام ١٩٠٤ م تحت عنوان « في بيوت الناس » ، قبل أن تتشكل ما تسمى بـ« جماعة الفجر » عام ١٩٢٥ م والتى كان من أهدافها « الهدم من أجل إعادة البناء »

خلافات اصطلاحية :

والحق أن اللبس يحدث حين يخلط البعض بين القص والقصة ، ثم بين القصة والرواية .

فمن يطلق على الرواية مصطلح « قصة » يضطر أن يطلق مصطلح «أقصوصة » على القصة القصيرة ، في حين يتورط البعض فيسمى القصه رواية ، والرواية قصة الخ ..

ومن هنا نرى أن العقاد - على سبيل المثال - كان يسميها « القصة الصغيرة » لتكون في مواجهة « القصة الكبيرة » وهو تعبير حجمى كما هو واضح يفتقر إلى الدقة بكل تأكيد ؛ لأن القصة القصيرة لا تكتسب قصرها من حجمها ، وإنما من عناصر أخرى تتصل بالمكان والزمان ووحدتي الشخصيات والانطباع الخ ..

في حين يطلق يحيى حقى على الـ Novel أى القصة التى تقع بعد القصة القصيرة وقبل الرواية الطويلة ، مصطلح : قصة قصيرة طويلة ومن أمثلتها « قنديل أم هاشم » ، « والبوسطجى » ليحيى حقى ، «والعجوز والبحر » لأرنست هينمجواى ، و « ليس لدى الكولونيل من يكاتبه » لجارسيا ماركيز ، و « قالت ضحى » لبهاء طاهر و« حادث

النص متر » لصبرى موسى وغيرها . ويشاركه فى ذلك محمود أمين العالم . فى حين يخلط البعض بين الرواية - وهو الجنس الأدبى المعروف ، وبين المسرحية والفيلم السينمائى أحيانا ومنهم العقاد أيضا حيث يقول « رواية قمبيز » على مسرحية شوقى المعروفة ، «ورواية عطيل » على مسرحية شكسبير أيضا ، وهو ما يذكرنا ببعض المصطلحات الشفاهية التى كانت تقرن القص بالحديث أو الليالى ، والمسامرات مثل : حديث عيس بن هشام ، وحديث موسى بن عصام .. ثم « ليالى » سطيح لحافظ إبراهيم ومسامرات الندام وغيرها .

ونحن هنا لا نؤكد قصصية - أو عدم قصصية - هذه الإبداعات وإنما نشير إلى مدى الخلط الذى أصاب المصطلح أو صاحب تطوره على المستوى الشفاهى والتدوينى معا .

فقد كانت مجرد « حديث » يحكى أو يروى فى عدة « ليالى » أى سهرات هدفها العظة أو المسامرة أو كلاهما معا .. وكأنها حدوته تحكى قبل النوم .. لا تتم عادة فى النهار ، ربما بسبب المسئوليات والأشغال - وهو ما كان يحدث مع كثير من السير الشعبية أيضاً .

* **إذن ما القصة ؟** وما علاقتها بالقص وما هى « قواعدها » أو أصولها وخصائصها الإجرائية ؟ سؤال يتردد فى كثير من المنتديات والمحافل ، والحق أن القصة القصيرة فن مراوغ إلى أقصى درجة .. ومن ثم قد يتعدد فهمها بتعدد كاتبيها .

وهو ما نلاحظه بشدة فى ندوات ومنتديات كثيرة ، إذ تجد من يسألك عن « قواعد » القصة « وشروط » القصة ، فلا تجد إجابة قاطعة ونهائية ترضى جميع الأطراف !

وهي مسألة جد مراوغة ، لا سيما حين تحاول أن تضع ذلك بين قوسين جامعين ، فتفرق مثلاً ليس فقط بين القصة والرواية أو القصة والمقامة وإنما بين القصة الجيدة والمتوسطة والرديئة أيضا ؟ !

فثمة إحساس ، أو تصور عام لدى الكثيرين بضرورة أن يكون لكل فن ضوابطه أو مواصفاته وأحيانا « قواعده » التي يمكن الانطلاق منها أو البناء عليها . وهو مطلب منطقي وطبيعي إذ لايوجد فن بلا ضوابط أو لنقل مواضعات بالمعنى الذى قصده إميل دوركايم لا كروتشه . وذا لأن دوركايم منح المصطلح - أو المفهوم - مرونة أكثر وجدلية اجتماعية أراها أدق .

ولكن بما أن الفن - بطبيعته - لا يضع القوانين إلا ليثور عليها ، فقد بات من الضرورى هنا أن نعود لما يمكن حصره بين قوسين . . أى توصيله للقارئ المهتم ، ومن على عتبات الكتابة ، بأقل صعوبة ممكنة . فنعرّف القصة التقليدية أى القائمة على تقاليد مفهومة أو يمكن فهمها وأهمها الوحدات الأربع ، والتى يرجعها الكثيرون لأرسطو . . وهى :

- وحده الزمان ، والمكان ، والموضوع - أو الانطباع - والشخصية .

وهو ترتيب غير عفوى بالمرة إذ يلعب الزمن دورا مفصلياً أو محوريا فى القصة القصيرة .

فإذا كانت الرواية - على سبيل المثال - تأخذ قطاعا عرضيا للحياة كأن تصور ما حدث للأولاد والأحفاد خلال عدة قرون أو سنوات أو حتى أيام ، فان القصة تكتفى بعدة دقائق فارقة من حياة الإنسان ، وقد تكتفى بلحظة أو ومضة وتركز عليها أو تحتفى بها .

وهو ما يمهد للوحدة الثانية وهى وحدة المكان .. وهو بدورة مكان محدد واضح التفاصيل والتقاطيع ، قد يكشف عن براعة الكاتب - أو بداوته - حين يسكت عن عشرات التفاصيل الذائدة .. والمجانية . أو ينتقل من مكان لآخر دون ضرورة قاهرة أو سبب ظاهر ولو ضربنا مثالا إجرائيا على ذلك : لصورنا شخصا ما .. ينتظر شيئا ما يسبب له أزمة تجعله يتحرك فى بلكونته بقلق واضح بحيث نراه - من جانبنا - يستحق الاهتمام والمتابعة والتساؤل : ما الذى يقلقه ؟ ولماذا يتحرك بهذه العصبية ؟ وهل أملك له نفعا ؟ إن قلقه يقلقنى بصورة ما .. والدليل : أنه استحوذ على اهتمامى !!

ما يهمنا الآن هو أننا التزمنا هنا بالوحدات الأربع التى اتفقنا عليها وهى :

- وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، وها نحن أمام وحدة الشخصية أو راحدية الشخصية ، وأخيرا وحدة الموضوع أو الانطباع . ومن ثم نستطيع أن تجردها على النحو التالى : زمن قصير + مكان محدد + شخوص قليلة + موضوع واحد = قصة قصيرة . وهو اختزال أولى تعوزه الدقة بكل تأكيد ، لذلك وجد من يتمرد عليه ، أو يتوسع فى فهمه بالحذف أو الإضافة .. لا سيما بعد أن تقاربت الحدود بين الأجناس الأدبية ، وساهمت العلوم الحديثة فى اكتشاف القوانين المشكلة للوعى، وتكوين الذائقة وميكانيزمات السلوك !

كما استطاع كبار الكتاب الموهوبين ، والشبان المتمردين ، أن يكتشفوا آفاقا جديدة للقصة القصيرة لعل أوضحها وأهمها - على الأقل

من وجـه نظرى ـ هى الوجـازة ، أو التكثـيف وليس التلخيـص ، وهى خصيصة من أهم الخصائص المميزة للقصة القصيرة .. فمادمت قد اختزلت العالم فى بلكونة والزمن فى دقائق ، والبشر فى شخص ، وركزت على « لحظة مشحونة » مأزومة فلاشية ، فمن المنطقى أن ينعكس ذلك على الأسلوب أيضا .. أى على الآليه أو الكيفية التى تصوغ بها كل ذلك .

ومن ثم بات بالإمكان اكتشاف كثير من الفوارق أو الخصائص المميزة للقصة القصيرة فيما يتصل بالأسلوب أو الوسيلة أو الشكل ـ سمه ما تحب ـ إذ بات على القاص أن يكثّف ـ لا أن يختصر ـ وأن يسكت عن أشياء كثيرة يمكن السكوت عنها ، وأن تصبح حتى لعلامات الترقيم والعناوين الرئيسية والفرعية والأرقام والإشارات الخ .. وظيفة مميزة فى القصة الحديثة .

فاذا كان التكثيف أو الوجازة من أهم الخصائص المميزة للقصة ، فهناك ما تشترك فيه مع غيرها ـ لا سيما الرواية والمسرحية ـ ومع ذلك استطاعت أن تتغلب به على قيود أو حدود الزمان والمكان . لعل أشهر هذه الخصائص أو الحيل حيلة الاسترجاع Flash back ، وتيار الشعور Stream of conscience أو تدفق الوعى .

إذ يستطيع القاص بالحيلة الأولى أن يتغلب ـ أو يتهرب ـ من محدودية الزمان والمكان فيعود ـ مثلا لطفولته أو لحادثة وقعت له أو لغيره وكيف تصرف أو ترتب على ذلك الحدث الخ ..

ويستطيع بالحيلة الثانية أن يتغلب على تراتب الوعى ومنطق

الحـدث ومحـدودية أو واحـدية الشـخص أو السـارد . ومن ثم بات بمقدور القاص المجدد أن يتخطى عقبة أو مواضعة الزمان أو المكان بحيلة واحدة ، وإن لم يتقيد بموضوع واحد .

ولكن هل يعني ذلك غـياب كل « قـاعـدة » أو تجاوز مـجـاني لكل الأعراف أو التقاليد القصصية ؟

الإجابة لابد أن تكون بالنفي طبعا .. فهي - في النهاية - توسع في تلقى هذا اللحظه أو الشحنة أو الزواية - سمها ما تحب - وفي تأويلها وإعادة صياغتها وفق شروط القص لا الواقع .

والدليل أن القاص يعود - بعد تطوافه في الزمان والمكان - إلى نقطة البداية وإذا رجعنا للمثال المختار لوجدنا أن ذلك الشخص الذي رأيناه متوترا في بلكونته ويقطعها ذهابا وإيابا .. قد عاد بوعيه وجسمه إلى بلكونته بعد أن طاف في الزمان أو المكان .. والقاعدة هنا - لمن يبحث عن قاعدة - هي عودته من حيث بدأ .

وما كان تطوافه في الزمان والمكان والأحداث ، إلا تطوافا داخليا في الوعي والذاكرة الهـدف منه مـضـاعـفـة التكشيف ، أو الإحـاطة بالموقف ، أو تعدد زوايا الرؤية إلخ فـاذا لم يعد من حيث بدأ كنا بإزاء رواية أو أي جنس آخر غير القصة القصيرة !!

وبطبيعة الحال هنالك مواضعات أخرى تدعم التجربة القصصية بل والدرامية بشكل عام ، ومنها القدرة على الإيهام وقوة التصوير ودقة التـعبيـر ، وزاوية الرؤية وانحراف اللغة وغيـر ذلك ، وهنالك أيضا تقـينات وحـيل تخص القـصـة وحـدها يمكن أن تطرحـهـا « اللغـة القصصية» وهي غير اللغة الروائية ، بكل تأكيد .

فاذا كانت الرواية على سبيل المثال - تمثل نهراً دافقا ، فالقصة القصيرة رافد له .. وهى لا تأخذ « قصرها » من عدد صفحاتها القليلة، كما قد يتوهم البعض ، إذ يمكن - بالمقابل - أن نلخص رواية فى صفحتين ومع ذلك تظل رواية ، فيما يمكن أن تمتد القصة إلى تسعين صفحة ولا ننعتها بالرواية .

وهو ما يمكن أن نقوله أيضا فيما يتصل بالفرق بين القصة والأقصوصة إذ تمثل الاقصوصة ما مثلته الرواية للقصة القصيرة بمعنى أنها تمثل جدولا أو رافدا من نهر القصة القصيرة كما مثلت الرواية نهرا دافقاً للقصة دون أن تكون تلخيصا لها أو اعتداء على سيادتها النوعية . أو خصائصها الأسلوبية .

وكلما اقترب القاص من هذه الوحدات الأربع - ولا أقول التزم - كلما ضمن قدرا أكبر من التوفيق والنجاح حيث تمثل هذه الوحدات الأربع ، المحددة للقصة القصيرة ، والتى يحاربها البعض جهلاً أو تمرداً خصائص جمالية - إستاطيقية - يصعب التضحية بها مجانا دون أن تقدم بديلها المقنع .

ولعل هذا ما جعل قصة « نظرة » ليوسف إدريس نموذجا للقصة التقليدية - أى القائمة على تقاليد وأصول - حيث صورت خادمة تحمل على رأسها « صاجات » مخدومتها الفظة ، ولأنها صغيرة وبريئة فهى تنحاز لمن على شاكلتها من أطفال يلعبون فى الشارع وهى تحمل على رأسها ما يملكه غيرها . وتنتهى القصة بمغادرة المكان الذى ساعدها فيه السارد ، إلى سيدتها وهو يتوقع أن تقع الكارثة - سقوط ما على رأسها - فى أى لحظة !!

وتعد هذه القصة نموذجا للقصة التقليدية التى تقيدت بالوحدات الأرسطية الأربع .

الأسـلوب :

والحق أنه لا يوجد أسلوب صحيح وأسلوب خاطئ .. ولكن هناك أسلوب يناسب شخصيتك ومعتقداتك وتوجهاتك وآخر لا يناسبك ، ومن ثم فأفضل الأساليب هو أقلها ملاحظة أى أقلها صخبا وضجيجا ، بوصفها هدفا فى ذاته ، ولذاته ، وهذا لا يتحقق باستخدام الشائع أو المتروك .. وإنما باستخدام الشائع بطريقة غير شائعة .

وإذا كان للرجل العادى قصة واحدة - هى فى العادة قصته - فللقاص أكثر من قصة إلى جانب قصته الشخصية . وعليه من ثم أن يتفوق على نفسه ، أى على ما تم إنتاجه ، بدلاً من أن يهتم بأن يكون أفضل معاصريه وهى مسألة تضاعف توتره وقد تزعزع ثقته بنفسه ، أو حكمه الذى لا بد أن يكون جائراً على ما يكتب . وقد علمتنا التجربة أنه لا توجد نقطة فاصلة يقف عندها الأسلوب .

فالأساليب تتعدد بتعدد الكتاب ، وربما بتعدد البشر . بل تتعدد لدى الكاتب الواحد من مرحلة إلى مرحلة ، أو من حالة إلى أخرى ، ومن الملاحظ أن من يفكر بوضوح يستطيع أن يكتب بوضوح ، وفى تقديرى أن ما لا يغتفر فى الأسلوب القصصى عادة هو الإطناب و الإسهاب ، فهو أسلوب لا يقوم فقط على الايجاز ، والاختصار أو «التلغرافية » وإنما على « كيمائية » ما ، بعضها يمكن تعريفه ، وبعضها الآخر يمكن الشعور به ، لكنه يمايز بين أسلوب القصة

وأسلوب الرواية وكثيراً ما نشعر بذلك حين يقدم قاص أو روائى فصلا من رواية على أنه قصة ، أو عدة إرهاصات قصصية على أنها رواية .

فهو لا يستطيع أن يخفى ذقنه طوال الوقت : فإن نجح فى تجاوز مزالق الوحدات الأربع المعروفة سقط فى فخ الأسلوب أو ما نسميه باللغة القصصية

وفى تقديرى - ككاتب أيضا - أن القصه الجيدة ليست هى «المحذوفة المقدمة» فحسب ، وإنما كل ما يمكن حذفه دون أن يخل بقيمتها الجمالية بوصفها كتابه بالحذف لا بالإضافة وعلى مستوى المعمار ، أو البناء الداخلى ، هناك إيقاع ما - داخلى - يشبه إيقاع الشعر ، وليس بالشعر ، وبحور نثرية تشبة بحور الشعر وإن لم تكتشف بعد ، وعلى الكاتب الناضج والناقد الموهوب اكتشاف ذلك. ومن ثم نستطيع أن نقول - بكلمة - إن القصة القصيرة لا تكتسب تفردها من قصرها ، ولكن من اختلافها النوعى ، وخصائصها الفنية الممايزة وبذلك تسطيع أن نستبعد آلاف « النصوص » التى كتبت فى صفحة أو فى سطرين أو ثلاثة بوصفها نكتة أو خاطرة ، وليست قصة قصيرة كما نستطيع أن نضم عشرات الروايات والحكايات المقنعة ، والفصول المارقة إلى حظيرة أخرى !!

فعلى الرغم من أن القصة القصيرة - بطبعها - تحتفى بالتفاصيل ، وتفاصيل التفاصيل ، إلا أنها لا تقع فى شرك الرواية أو غوايات الأسلوب ولو أخذنا مثالا بسيطا على الفرق بين القصة والرواية لوجدنا أن الرواية على الرغم من تشعبها وتراميها وتعدد أحداثها . . فإن جملة

منها يمكن أن تصنع مجموعة قصصية من ست أو سبع قصص ، ولنأخذ - على سبيل التمثيل - هاتين الجملتين .

- « ظل العاشق المجروح ينتظر صديقته بالميدان دون جدوى ، فاشترى شيئا غامضا وركب إليها » .

* نلاحظ أن هاتين الجملتين لا يمكن أن تشكلا فصلا من رواية أو حتى مشهداً كاملاً .. فهما مجرد جزء من مشهد ، ومع ذلك يمكن أن نستخرج منهما عدة قصص قصيرة :

- **القصة الأولى :** تصور حالة الانتظار فى حد ذاته ، ويمكن أن ندخل إلى عقل المنتظر ، أو نرى بعينيه ما يحدث فى الميدان ، وكيف التبس عليه الأمر - من فرط الملل والانتظار - فيرى حبيبته فى أكثر من واحدة ، ما إن يتعقب احداهن ويمسكها من ذراعها ، حتى تلتفت إليه دهشة أو غضباً .. ويعتذر آسفاً .
- **أما القصة الثانية :** فتبدأ - أيضا - من الميدان المزدحم بالناس والسيارات ، وما يصاحب ذلك من صراعات ومشاجرات إلخ .. وفيما كان صاحبنا ينتظر تحت الشمس الحارقة والرياح المتربة ، يتذكر موقفا مشابها حدث فى طفولته أو فى المرة السابقة لوجوده فى الميدان ، فهل تعود وتكرر ما فعلته فى المرة السابقة ؟ !
- **والقصة الثالثة :** تبدأ من نزوله إلى الميدان من سيارة أجرة أو سيارة عامة ، وتطلعه فى أركان الميدان بحثا عن حبيبته

وهو ينظر قلقا فى ساعته ويطرح عدة أسئلة حول موانع الحضور : هل منعها أبوها ؟ هل ضربها أخوها ؟ هل صدمتها سيارة ؟ هل تاهت فى الطريق إليه ؟ هل نسيته، هل تريد أن تختبر حبه لها ؟ .. تضغط على أعصابه ليعجل بخطبتها أم تراها مع عشيق آخر ؟

ويمكن أن تنتهى القصة وهو يضرب أخماساً فى أسداس ويبدو توتره لافتا تحت شمس الظهيرة .

- **والقصة الرابعة :** تصور حال العاشق الولهان ، وقد تملكه اليأس من حضورها ، ومع ذلك لا يفقد الأمل وكأنه ينتظر « جودو » ليخلصه من آلامه ، وهو فى وقفته هذه يتذكر عدد المرات التى وعدته فيها بالحضور ولم تحضر ، وكيف واجهها ذات مرة فادعت المرض ، أو السفر أو الخطبة ، وهو يرنو إليها وقد داخلته الشكوك !!
- **القصة الخامسة :** تبدأ حين تنتصف ساعة على وقوفه فى الميدان ، وقد داهمه المطر أو الحر دون أن تحضر فيتذكر خيانتها السابقة ، وكيف رآها فى صحبة آخرين وكيف ادعت أن هذا ابن عمها وذاك ابن خالها وهو لا يصدقها فيقرر - وهو واقف فى الميدان - أن يسيطر عليها ويحبسها بدبلتين حتى تكون له وحده .
- **أما القصة السادسة :** فتبدأ حين يضايقه الزحام فيحاول أن يشب على قدميه ليراها من بعيد .. وحين يخفق فى

ذلك يتفقد الميدان المزدحم علّه يجدها تنتظره هنا أو هناك ولا يفقد الأمل أبدا في حضورها وكأنه يتمتع بالانتظار في حد ذاته !!

- **ثم نأتي إلى القصة السابعة :** وفيها نراه وهو ينزل من إحدى المركبات إلى الميدان ، وقد تعطر وتهندم ، وبدا عليه الاهتمام بحضورها .. لأنه ضايقها في اللقاء السابق ، ولابد أن يعتذر الآن .. لذا أعد لها هدية مناسبة ، وصاغ بعض كلمات الإطراء والمصالحة لعلها ترضى وتشفع ولكنها لا تحضر !!
- **وأخيراً نأتي للقصة الثامنة :** وفيها نرى غضبه الشديد لعدم حضورها بعد أن أخذته الظنون ، وخايلته المتاعب ، فيضيق بغيابها المستمر ، وحججها الدائمة ، وقد عزم على الانتقام والثأر لكرامته ، ووقته المهدر .

فهل يتأتى ذلك بالعودة من حيث أتى ، أم يذهب إلى بيتها ويضربها ويضرب من يمنعه من ضربها ؟ .. أم يكتفي بتوبيخها تليفونيا من الميدان ؟

وفيما تساوره الشكوك يتذكر آخر كلماتها ، حين أخطرته بأنها قد لا تراه ثانية لارتباطها بآخر ، فيجن جنونه ويقرر أن يقتلها فيبتاع شيئا - ربما كان سكينا أو سما - ويتردد كثيرا قبل أن يستقل سيارة أجرة إلى مسكنها ، وقد بدا الشر على ملامحه والإصرار في عينيه !!

أو يكتشف - وهو داخل التاكسي - أنه لا يعرف عنوانها !!

وهنا نكتفي بهذه القصص الثماني التي بُذلت من موقف واحد صيغ من جملتين ، لنؤكد على الأهم وهو أن القصة على الرغم من كونها تكتب بالحذف ، وتسكت عن المعروف والمطروق فإنها تحتفي بتفصيل التفاصيل وتجزيء الجزئي ، ومن ثم يأتي أسلوبها المغاير ، وتميزها النوعي . فهي تترك ما يسمى بـ « الكليات » العامة ، لتصنع من الجزئي والهامشي كلياتها الخاصة !! ومن هنا - أيضا - يلعب المكان والزمان دورهما اللافت في القصة القصيرة ، فإن قلت «في اليوم التالي » أو «ومرت الأيام والسنون » إلخ .. كنت بإزاء الرواية لا القصة . وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن تشعب الأحداث أو تعدد الشخصيات إلخ ..

فهناك - إذن - « مواضعات » أو مواصفات أقرب إلى القواعد ، وإن كانت غير مكتوبة . وهي من المرونة والسماحة بحيث يصعب على غير المتمرس أن يلاحظها ، لا سيما بعد أن تداخلت الفنون ، وتقاربت الأنواع، وساهمت العلوم الوجدانية بدورها في اكتشاف العديد من القوانين المشكلة لوعي البشر ومشاعرهم . وكان لعلمي النفس والاجتماع أبلغ الأثر وأفدح النتائج ، ومن ثم بات بإمكان القاص المجدد - بتحفيز من فرويد وجيمس جويس - أن يتجاوز محددات المكان والزمان بما يسمى بالاستدعاء ، ويتجاوز منطقية الأحداث وتراتب الوعي بما يسمى بتيار الشعور أو الوعي وغير ذلك من تقنيات وإمكانات قولية وبصرية وتشكيلية أخرى .

فإذا كان ما يعرف بالزمن هو عبارة عن وحدات قياسية متعاقبة تبدأ بـ ـفنتو ثانية وتنتهى باليوم أو القرن ..

فإن على القاص أن يتحرر من هذا التراتب الغفل فيعيد ترتيبه وتركيبه الفيزيقى بما يسمى بالزمن النفسى ، وهو الزمن الذى يجعلك تشعر بأن ربع ساعة فى انتظار صديق أو موت قريب أو يوم عصيب قد مر بصعوبة كأنه شهر وربما أكثر .

وهو ما قد يقودك أيضا - على المستوى الفلسفى - إلى اكتشاف ما يمكن أن يسمى بأكذوبة « الزمن الحاضر » .. إذ لا يوجد - فى حقيقة الأمر - شيء بهذا الاسم ، فما تراه حاضرا الآن بعد جزء من ثانية سيتحول إلى ماض وعدم ، ومن ثم لا يصبح أمامنا سوى مفهومين للزمن هما الماضى ، والمستقبل أما الحاضر فهو محض وهم يقره العقل وينكره الواقع ومن هنا يأتى دور كاتب القصة ، حين يتعامل مع لحظة فارقة من هذا الزمن بهدف اختزاله أو تجميده واستبقائه ليس لأن ذلك الزمن مجرد شريحة من الوقت يمكن وضعها تحت المجهر ، وإنما لأن هذه اللحظة التى يتعامل معها فى قصصه هى لحظة فارقة ومحورية فى الحياة أيضا ، وعليه أن يقبض عليها ويوظفها قبل أن يختفى وتتلاشى .. لأنها قد لا تتكرر أو تتشابه ، وإن تكررت أو تشابهت ، فهى - بكل تأكيد - لا تتكرر بنفس التفاصيل أو تتشابه بنفس الكيفيات ، أو الآليات التى حدثت بها - فى المرة السابقة .

وحتى لا يستغرقنا التنظير ، نعود للقصة فتؤكد أن احتفاءها بالتفاصيل والزمن لا يجعلها - بالضرورة - أسيرة الإسهاب أو

الاستغراق فى المجانية ، أو الثرثرة اللغوية ، وإنما تكتسب القصة القصيرة جوهرها وأهم خصائصها من محدودية الشريحة التى اقتطعتها، ونوعية القطاع الذى وضعته تحت مجهرها .

ومن قدرة كاتبها على الممايزة بين التكثيف ، والاختصار والوجازة وكلها مصطلحات لا ترادف بينها .

ومن جهة أخرى .. لو تأملنا سلوك البشر ، وآليات تلقيهم للمعرفة ، لوجدنا أن الفكرة - أو الدال - لا تفهم إلا بعد وضعها فى صورة - أو مدلول - ومن هنا يأتى دور الدراما التى تشكل آلياتها مفاهيمنا عن الأشياء ، والحيوات من حولنا .

فمن خصائص الوعى لدى البشر أنه متقلب ، وكثيراً ما يربط بين الاشياء والنقائض . ومن ثم فهو غير متسلسل ، وكثيراً ما يفتقد المنطق والسببية والترابط ، ومن هنا يأتى دور الفن أيضاً - وتأتى صعوبة تعريفه فى آن .

ولكن ما يجب أن نتفق عليه - وعلى الفور - هو أن الواقع فى الفن غير الواقع من حولنا .. ولا يجب - أبداً - أن نخلط بينهما بدعوى الواقعية أو غيرها من مسميات .

ففى الفن نتعامل مع الواقع الذى يمكن حدوثه ، وليس الذى حدث، بالفعل .. والفاعل وهو يفعل ، وليس بعد أن فعل وافتعل ..

حتى لا نكون كمن شُغل بالظل عن الشجرة التى صنعت الظل !!

القصة والمقامة

تجليات .. ومقاربات

المقامة فن عربى عريق مارسه العرب ، وعرفوه قبل الهمذانى والحريرى والوهرانى واليازجى ، والتونسى وغيرهم .

لكنه لم يدون ويشاع ، إلا بصدور مقامات بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨-٣٩٨هـ) ومن بعده الحريرى (٤٤٦-٥١٦هـ) الذى بدأ من حيث انتهى الهمذانى . فقربها إلى العامة ، وربطها باهتماماتهم وأشواقهم وطموحاتهم . وقد ساعده على ذلك ، قدرته الفائقة على الإلمام باللغة وفنونها ، ومعرفته بأحوال عصره ومصره ، فعرض أفكاره بصورة رائعة فكهة ، أعجبت معاصريه ولاحقيه .

وقد ظلت مقاماته - إلى وقت قريب - مضرب الأمثال ، والاقتداء بين الأدباء والمتأدبين ومادة للمفاكهة والمسامرة .

ولعل أشهر من حاكاه هو ناصيف اليازجى (١٨٠٠-١٨٧١م) الذى طبع مقاماته فى كتابه المسمى بـ« مجمع البحرين » ، ولكنه لم يطل قامة أستاذه - وأستاذ الأجيال - رغم أنه نسج على منواله - كما يقولون - وحاكاه فى إغرابه وألاعيبه اللفظية والبيانية ، وفتح آفاقا جديدة لم تتطرق إليها المقامة من قبل .

ولكن ما هى المقامة ؟

* المقامة كلمة مشتقة من مادة ق - و - م وتدل على القيام والوقوف

والإقامة ، وهى كما أسلفنا ـ فن عربى قائم برأسه ، ومخالف تماما للقصة القصيرة ، ومن ثم يخطئ من يقرنها بالقصة القصيرة ، أو حتى بإرهاصاتها الأولى :

فهو فن متفرد له معاييره النقدية والجمالية ، كما للقصة أصولها ومعاييرها النقدية والجمالية فالمقامة ـ فى كلمة ـ لم تعن بوحدتى الزمان والمكان ، أو تكثيف الحدث أو حركة الشخصيات ـ كما تنحو القصة ـ قدر عنايتها بالعرض اللغوى والمهارة الأدائية فى حد ذاتها .

فبديع الزمان - على سبيل المثال - فى مقاماته الإحدى والخمسين ، اعتمد على الراوى ـ عيسى بن هشام ، أو أبى الفتح السكندرى ـ فى قص واستعراض ملكاته اللغوية دون أن يعنى بتطوير الحدث أو تركيزه ، فتراه يعرض قدرته على الإنشاء واللعب بالألفاظ ، والمحسنات البديعية ويحرص كذلك على تسجيل النوادر والطرائف والزخارف اللغوية لذاتها .

وكلها ممارسات كانت تلقى قبولا من مريديه ، وتواكب إيقاع عصره ومعاصريه ، ومن هنا لا يجب أن نقيس الأمور بمعيار عصرنا وجيلنا حتى لا نظلم أحدا ، ونتجاوز منطق الأشياء !

فالحق أن الحريرى ـ أبا محمد القاسم بن على ـ قد حاول فى مقاماته أن يربط بين أحداثها برباط درامى واحد ، وشخصية واحدة ، وحرص على أن تكون لهذه الأحداث بداية ونهاية كما للحياة من حوله ، وحرص أيضا ـ وربّما بدافع التجديد والفرادة ـ على إيجاد ما

يمكن تسميته مجازا بلحظة التنوير الدرامية ، وهى معايير جديدة بلا شك ، ولكن كل هذه المعايير ربما كانت أقرب للرواية منها للقصة القصيرة .

وأيّاما كان الأمر ، فلا يمكن ـ هنا ـ أن نحاكم الهمذانى أو ننازله فى ساحةِ غير ساحته ! لأننا بذلك كمن يضع العربة أمام الحصان !!

نعم كانت المقامات ـ حتى مقامات الحريرى نفسه ـ ساحة للصنعة والتكلف والألاعيب اللغوية ، ونراها اليوم إنموذجا للبداوة والإغراب والتعسير ، إذ كان الحريرى يتعمد كتابة بعض أجزاء مقاماته بحيث تلتزم كل حروفها بحرف الشين ـ مثلا ـ أو السين ، أو تقرأ من اليمين إلى اليسار دون أن يختل المعنى ـ إذا كان هناك معنى أصلا ـ أو يسرف فى استخدام الجناس والتورية والكناية والطباق وغير ذلك من حيل بلاغية كانت تلقى قبولا واستحسانا من مريديه .

فإذا كانت العظات والألاعيب اللغوية ، والزخارف ، والأحاجى ، وإهمال الزمان والمكان ووحدة النسيج ، ثم تعدد الشخصيات ، وسوق الأفكار ، والاستشهاد بالسير والأشعار وغيرها : من مقومات المقامة الأساسية ..

فإن : الإيجاز والتكثيف الزمانى ، والمكانى ، والحدثى ، واللغوى، والبنائى ، من أهم مقومات القصة القصيرة المعاصرة .

ويذكر أن بيرم التونسى (١٨٩٣ ـ ١٩٦١) ذلك المبدع الفذ قد حاول إحياء فن المقامة ، فخلصها من جل عيوبها التى لازمتها زمنا

طويلا ، وقربها من رجل الشارع العادى ومن همومه التقليدية ، وإن كان قد احتفظ لها بـ « الإطار » العام الذى يقف السجع والجناس والاستشهاد بالشعر على رأس قائمته .

لكن يبدو أنها كانت المحاولة الأخيرة لفن المقامة الحديثة !! إذ توجه الاهتمام لمجالات أخرى غير المقامة ، لا سيما القصة والرواية والمسرحية . وهى مجالات قائمة برأسها أيضا وتلبى - بصورة أصرح - حاجات القارئ المعاصر التعبيرية وتغطى فئات لم تكن تقرأ المقامة أو تتصل بها . ربما بسبب أميتها ، وربما لافتقار وسائط الإعلام المعاونة ، التى لم تكن قد عُرفت بعد كالإذاعة والتليفزيون وما إلى ذلك .

والحق أن القصة القصيرة - أو الأقصوصية - لم تنج بدورها من عثرات البداية والريادة ، لا فى لغتنا ، ولا فى لغة غيرنا .. ومن ثم لم يعتد الكثيرون بمجموعة بوتشيو - سكرتير بابا الفاتيكان فى القرن الرابع عشر الميلادى - الذى أصدر مجموعته القصصية الرائدة باسم «الفاشيتيا » "FAGETIA: Poggio-fiorention" ولا بمجموعة «الديكاميرون لبوكاتشيو - DECAMERON - التى طبعها فى فينسيا لأول مرة سنة (١٤٧١م) .

لأن هاتين المحاولتين لم تبرآ من مثالب الريادة ، فاكتفت الأولى بدورها كقصص دينية هدفها الوعظ والتسلية ، ولم تتجاوز الثانية مزالق الأولى . حتى جاء الكاتب الفرنسى الكبير جى . دى موبسان -GUY de MEUPASSAN - وقنن للقصة الحديثة ، ووضع لها بعض المعايير الجديدة التى أصبحت تقليدية فيما بعد بحكم نواميس الحياة.

وفى لغتنا العربية لم يعتد النقاد بكل المحاولات التى سبقت عيسى عبيد وشحاته عبيد حيث أصدر الأول مجموعته الأولى : «إحسان هانم» سنة (١٩٢١م) ، وأصدر الثانى مجموعته «درس مؤلم» بعده بعام واحد ، ومن قبلهما مجموعة لمحمد لطفى جمعه سنة (١٩٠٤) عنوانها : فى بيوت الناس .

وذلك قبل أن تتشكل «جماعة الفجر» سنة (١٩٢٥) والتى كان من أهدافها الأساسية «الهدم من أجل إعادة البناء» ، وهى الجماعة التى ضمت فيمن ضمت : محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ، وحسين فوزى وغيرهم .

ولعل من أبرز خصائص القصة القصيرة هى : وحدة الزمان والمكان، وتكثيف الحدث ، وقلة الشخصيات وكلها تعريفات خلافية بالطبع ، لكنها خلافات جزئية على كل حال ، تتفق فى النهاية قليلا أو كثيرا ، هنا أو هناك .. إذ قد تُكتب قصة مثلا فى مئة صفحة ، وقد تدور فى عدة أزمنة وعدة أمكنة أو تمتلئ بالشخصيات دون أن تفقد «قصرها» ومعاييرها الفنية ، أو ما يمكن تسميه بروح القصة القصيرة ، إذ يتحايل القاص على الزمان - مثلا - بالاسترجاع أو ما يسمى «بالفلاش باك» " Flash back " وهو تعبير مارسه واشتهر به الكاتب الأيرلندى الكبير جميس جويس فى معظم أعماله ولا سيّما فى روايته الذائعة Ulysses والتى ترجمت إلى العربية باسم «عوليس» وكذا finnigans wake والتى ترجمت أيضا بصحوة أو يقظة فننجانز .

حيث حاول جميس جويس فى مجموعته القصصية الأولى ، والتى طبعها سنه (١٩١٤م) باسم «الدبليين» أو الأيرلنديين - Dubliners -

أن يحطم معايير الزمان والمكان ، حتى أنه كتب روايته الضخمة "Ulysses" من قصة قصيرة كانت تسمى : « السيد هنتر فى دبلن » .

والحق أن الطول والقصر مسألة ثانوية جدا ، إذا كبح جماحها كاتب كبير ، فنجد مثلا « ناتالى ساروت » تطبع مجموعتها الذائعة «انفعالات » بحيث لا يزيد حجم أكبر قصصها عن صفحتين !! كما نجد أعمالاً لا تنسى ليوسف إدريس ، وزكريا تامر ، والمخزنجى ، والربيعى، وغيرهم لا تزيد عن صفحة واحدة أو صفحتين .

ومن ناحية أخرى قد تتراكب الشخصيات أو تتراكم أحداث القصة دون أن تشعرنا بثقلها كما فعل محمد مستجاب ـ على سبيل المثال ـ فى قصص كثيرة ضمتها مجموعة الأولى « ديروط الشريف » ومحمد المنسى قنديل فى قصة « احتضار قط عجوز » ؛ من مجموعة له تحمل نفس الاسم ، ومحمد البساطى وصنع الله إبراهيم وغيرهم . والحق أن الفضل فى إيجاد ـ أو تأسيس ـ هذه القيم القصصية إنما يعود لموبسان إذ ذهب ـ فيما ذهب ـ إلى أن الزمن هو عبارة عن وحدات منفصلة . ويمكن أن يكون لها استقلال نسبى وفرادة قد لا تتكرر .

والمقصود بالزمن هنا : تلك الفترة المنفصلة / المتصلة ، التى تحدث فيها وقائع ودلالات ما ، فى وقت ما . ومن ثم ، فهى « لحظة مشحونة » فارقة من حياة إنسان ما .. أو جماعة ما .. تنطوى على المفهوم الطوبغرافى للزمن ، وتؤكد المفهوم النفسى له ، ولا تتجاهل المفهوم الفلسفى القائل بنسبيته وشخصانيته .

ويكون دور الكاتب هنا أن يلتقط هذه اللحظة السحرية الوامضة ، قبل أن تذوى وتختفى إلى الأبد .

ما تجدر الإشارة إليه - في هذا المقام - هو أن كل هذه المحددات تنطوى على مرونة فائقة ، لأنها سمة من سمات الفن . فلا توجد أطر حديدية أو إحصائية لا يمكن الإفلات منها وفى نفس الوقت ، لا يوجد مكان فيها لمدع ، لأنها مرونةٌ مشروطةٌ تُجمِّل الفن ولا تقبحه ، وتحدده ولا تقننه !

ورغم أن الرواية والمسرحية والسيرة والحكاية والمونودراما والمقامة أجناس قائمة برأسها ، ومخالفة للقصة القصيرة ، فإن القص أو « السرد » يربط بين الجميع ، ويمثل المشترك الأعظم ومربط الفرس .

لكن مع التغير السريع الذى واكب الحياة من حولنا ، تأثرت فنون القول بهذا التغير السريع وزالت بعض الحواجز الجمركية بين القصة والرواية ، وبين القصة والمقامة ، وبين الحكاية والسيرة .. الخ .

فبتنا نسمع عن « الرواية القصيرة » التى تدور بين شخص أو شخصين فى أتوبيس - مثلا أو باخرة - وسمعنا عن (القصة الطويلة) والتى تقترب أحيانا من الرواية ، كما سمعنا عن « القصة التراثية » التى تقترب أحيانا من جو المقامة أو تستلهم التراث . الخ ..

ومن هنا نرى أن معظم الفنون باتت تنهل من بعضها البعض ، وتزيل الحواجز المتعسفة فيما بينها دون أن تفقد استقلالها وفرادتها ومرجعيتها .

فنهل الشعر من القص ، والقص من الشعر ، والتصوير من الموسيقا ، والموسيقا من الدراما والنحت من الشعر الخ ..

إطلالة تطبيقية :

قال الهاشم بن زيدان : -

قلت للشيخ إبراهيم : يا أيا هذا اللئيم .. ما بالك لا تدعونى فى بطانتك .. ولا تشركنى فى مكانتك ، مع ما تعرفه عنى من الخبرة والدراية .. والتبحر فى الفن والرواية ؟!

وإبراهيم هذا شيخ الموالدية .. ومطرب معروف عند تجار الغورية .. فلما قلت له هذا المقال تنحنح وقال : لا تلومن إلا نفسك .. ولا توبخن إلا عرسك فأنت تعرف مركزى وعزى .. فى دكان أحمد أفندى فوزى ، فلو افتقدتنى من حين لحين . أو أصابتك سهرة فى عرس أو أربعين ما عليك إلا أن تمر وإلا فأنت حر .

قلت : بينى وبينك مرحلة متعبة من بولاق إلى العتبة . وإننى أشفق على المركوب .. ولا قدرة لى على الركوب .

قال : إن عند أحمد أفندى تليفون .. يكلم منه الكون . فدقه يجب .. واساله عنى يجب ، أما نمرة هذا التليفون فهو خمسة وسبعون ستة وأربعون .

قال الهاشم : فلما احتجت إليه . قلت أطلبه وأرد عليه فسألت : أين توجد التليفونات ، فقيل لى فى عموم الأجزاخانات ، فقصدت إحداها ، ودخلت ، ولم أدخل أجزاخانة قط . فوقف الصيدلى .. يحملق لى ..

قلت : مثلك من يقصده الناس وترجوه .. لا رميت بمكروه . أعرنى تليفونك وأدعو الله أن يكون نصيرك .

قال : تفضل .

قلت : أأخبرك بالحق .. أننى لا أعرف كيف يدق .

قال : كم النمر ؟!

فأعطيته إياها . فأدار الآلة ولواها .. وقد لاحظت أنه يرد ثم ناولنى اليد فوضعتها على أذنى فى الحال .. أى كما قال .. فسمعت صوتا كأنه زقزقة العصفور .. أو هزيج المزمور وهو يقول فى نغم مقبول : آلون .

فقلت :

** يأيها الناءون عنا إننى ** رجل يريد أخاه إبراهيما **

قال : من أنت ؟

فقلت :

** الهاشم بن حسين بن سلامة ** زيدان بن شحاته بن نديما **

قال : وماذا تريد ؟

قلت :

** إنى أريد أبا خليل شيخنا ** قد نصبوه على الشيوخ زعيما **

فقال : لا نعرفه بالأمانة .. النمرة غلطانة . هنا منزل لطفى بك نعمان .. وأنا بنت أخيه إحسان .

فقال : سبحان من خلق النساء بآلة ** تزجى لنا صوتا أغن رخيما !!

فحمل إلى التليفون صوتها وهى تضحك ، فقلت وأنا أتمحك :

بخ .. بخ يا جميل القوام !

ثم يسترسل الشيخ فى النظم حتى تطلب منه قراءة سورة فيقول :

« قلت بصوتى الرخيم أعوذ بالله من الشيطان الرجيم . بسم الله

الرحمن الرحيم ، يسن ، والقرآن الحكيم ، إنك لمن المرسلين » .

فجاء الأجزخانجي الجلف ، وجذبني من الخلف ، وخطف السماعة من يدى .. وقاطع الجاحد قراءتى ، وعاجلني بضربة ، وقال : أخرج فليس التليفون تربة !

فخرجت إلى أجزاخانة أخرى .. فالفيت صاحبها صخرا .. فخلعت المركوب وحملته في يدى وسرت على قدمي .. حتى وصلت إلى المكان المعلوم . فسألت عن إبراهيم فقيل لى قام الآن .. فضاعت الشغلتان : إبراهيم وإحسان .

قال : فاستخرت برب البرية ، وعقدت النية ، على أن أركب تليفونا في منزلى واستخدمه في شئون عملي : أسأل منه عن المنازل والدكاكين وأقرأ فيه للمشركين » .

أبادر فأعتذر عن الإطالة ، فهذا هو النص الكامل لإحدى مقامات بيرم التونسي ذلك الكاتب الفذ المتعدد المواهب ، اخترتها بلا أدنى صعوبة من المجلد الأول الذى حققه الأستاذ طاهر أبو فاشا - صفحة ٤٨ بعنوان المقامة التليفونية - لأدلل على ذلك التقارب الواضح والطفرة الهائلة التى أحدثها بيرم التونسي فى المقامة العربية ، وفن المقامة العربية .

فبغض النظر عن الاهتمام بالعنوان ، ووضع شخص مختلف لكل مقامة - وهو ما لم يكن يشغل سابقيه - نلاحظ هنا وضوح الحدث ووحدته ، وتماسكه ، ونموه المطرد ، واقترابه الشديد من تقاليد القصة القصيرة .

كما نلاحظ القدرة على التصوير ، والتوفيق الذى جانب الحوار والحركة ، وقلة الأشخاص ، وندرة الأحداث الفرعية والتفصيلات الجزئية ، ونلاحظ أخيرا وحدتى الزمان والمكان . وفى نفس الوقت نلاحظ الامتلاك التام للآليات الحرفية التى عرفناها فى المقامة التقليدية وهى : الإسناد والسجع والجناس والتورية ، ونظم الشعر أو الاستشهاد به ، وغيره من الأحاديث النبوية والقدسية .

كما نبادر أيضا – وقبل أن نفقد حماسنا – فنختار قصة قصيرة هى فى الحقيقة نموذج للقصة القصيرة جدا ، والموفقة إلى حد كبير ، وهى قصة « المرتبة المقعرة » من المجموعة الثامنة ليوسف إدريس ص ٩٣ تقول :

فى ليلة الدخلة و « المرتبة » جديدة وعالية ومنقوشة ، رقد فوقها بجسده الفارع الضخم ، واستراح إلى نعومتها وفخامتها ، وقال لزوجته التى كانت واقفة إذ ذلك بجوار النافذة :

ـ انظرى . . هل تغيرت الدنيا ؟

نظرت الزوجة من النافذة ، ثم قالت : لا : . . لم تتغير . .

فلأنم يوما إذن . .

ونام أسبوعا ، وحين صحا كان جسده قد غور قليلا فى المرتبة فرمق زوجته وقال :

ـ انظرى هل تغيرت الدنيا ؟

فنظرت الزوجة من النافذة ، ثم قالت :

– لا . . لم تتغير . .

فلأنم أسبوعا إذن . .

ونام عاما ، وحين صحا ، كانت الحفرة التى حفرها جسده فى المرتبة قد عمقت أكثر فقال لزوجته :

-ـ انظرى .. هل تغيرت الدنيا ؟

فنظرت الزوجة من النافذة ثم قالت :

- لا .. لم تتغير .

فلأنم عاما إذن .

ونام خمس سنوات ، وحين صحا ، كان جسده قد غور فى المرتبة أكثر ، وقال كالعادة لزوجته :

- انظرى .. هل تغيرت الدنيا ؟

فنظرت الزوجة من النافذة . ثم قالت :

-لا .. لم تتغير .

فلأنم عاما إذن .

ونام عشرة أعوام . كانت المرتبة قد صنعت لجسده أخدودا عميقا ، وكان قد مات ، وسحبوا الملاءة فوقه فاستوى سطحها بلا أى انبعاج وحملوه بالمرتبة التى تحولت إلى لحد ، فألقوه من النافذة إلى أرض الشارع الصلبة . حينذاك ، وبعد أن شاهدت سقوط المرتبة اللحد حتى مستقرها الأخير ، نظرت الزوجة من النافذة ، وأدارت بصرها فى الفضاء وقالت :

- يا الهى .. قد تغيرت الدنيا » !

نعم تغيرت .. لأنها كانت لابد أن تتغير ، وتجرف معها مثل هذا الحيوان « الفارع » الذى ينتظر أن تتغير الدنيا وهو نائم على سريره !!

نلاحظ - بداية - أن الكاتب قد أبقى على المكان - وهو شقة العرس - ولم يهتم بالزمان أو ما يسمى باللحظة المشحونة أو الفلاشية ومع ذلك لم نشعر بغياب اللحظة أو أزمة الزمان ، أو حتى ثقل المفارقة.

* **وهنا** تجدر الإشارة إلى أن ثمة تيارات كثيرة للقصة القصيرة يصعب حصر اتجاهاتها في هذا المقام ، ولكن يكفينا أن نركز على أوضح هذه الاتجاهات أو التيارات . ولو تجرأنا - قليلا - على الحقيقة :

فالاتجاه الأول : هو الاتجاه الريادى - أو الأولى - للقصة القصيرة، وهو الاتجاه الذى لم تتخلص فيه القصة العربية - وربما العالمية - من مواضعات الأجناس الأدبية الأخرى : كالخطابة ، والرواية والسيرة والحكاية ، لم تبرأ - بعد - من مثالب العظة المباشرة والتقريرية والاقتباس والتكلف اللغوى .

الاتجاه الثانى : أو الجيل الثانى هو الذى حافظ على وحدات أرسطو التقليدية ، وتأثر بالقصة التقليدية التى تقوم على البداية والوسط والنهاية - أو الاستهلال والعقدة والحل - وعمل على تأكيد المفهوم التقليدى للقصة القصيرة كما كتبها : جوجول ، وموبسان ، وتورجنيف وغيرهم ، وقد تجلى ذلك بوضوح لافت فى قصص الأخوين عبيد - عيسى وشحاته - والأخوين تيمور - محمد ومحمود - وطاهر لاشين ومحمود البدوى وإلى حد ما فى قصص يحى حقى وطه حسين والمازنى وغيرهم فى مصر ، ثم أديب النحوى وشكيب الجابرى وفاضل السباعى فى سوريا .

وسعيد فريحة ، وفاروق عبود فى لبنان ، وأدمون صبرى وذو النون أيوب ، وجعفر الخليلى ، وأنور شاؤل فى العراق .

الاتجاه الثالث : هو الاتجاه الذى بدأ من حيث انتهى الجيل السابق - تقريبا - فخاض مغامرات على مستوى الشكل والموضوع - أو المبنى والمعنى - استجابة لمتغيرات اجتماعية وثقافية وسياسية جديدة، فخاض إدوار الخراط مغامراته البنائية وخاض يوسف إدريس مغامراته على مستوى الشكل والموضوع ، وشاركهما - بدرجات متفارقة - عبد الرحمن الشرقاوى ونجيب محفوظ - بعد مرحلته التاريخية - ومصطفى محمود وفتحى غانم ويوسف الشارونى ولطفى الخولى ونوال السعداوى ، ثم يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وغيرهم فى مصر ، ثم زكريا تامر ، والطاهر وطار ، والطيب صالح ، وشاكر خصباك ، ومحمد ديب ، وعبد الرحمن منيف ، وحسيب الكيالى وجبرا إبراهيم ، وعبد الملك نورى وغسان كنفانى ، وبرهان الخطيب وغيرهم من عاصروا وتخاصموا مع الكثير من المذاهب الأدبية والأبنية الاجتماعية والثقافية : فكان لهم مواقفهم من الرومانسية والطبيعة ثم الواقعية التسجيلية ، وتأثروا - قليلاً أو كثيراً - بالواقعية النقدية التى صاحبت أغلب حركات التحرر الوطنى فى العالم الثالث على وجه العموم ، والعربى على وجه الخصوص - أربعينيات وخمسينيات هذا القرن - ربما كرد فعل مقاوم للغرب المستعمر أو تلبية لحاجات طبقية واجتماعية واقتصادية وسيادية مستجدة .

فلمع اسم يوسف إدريس ، والشرقاوى ، والخميسى ، ولطفى الخولى ، وعباس أحمد ، والطاهر وطار ، وغائب طعمه فرمان ، وفاتح المدارس ، ومحمد دكروب ، والمسعدى ، وغيرهم . كما غطى اسم جوركى - مكسيم - وشولوخوف ، ونيرودا ، على اسم جوجول وتورجنيف ودستوفكى . ولم يعد فلوبير أو جوته أو شكسبير أو حتى تولستوى مرجعا قياسيا ، أو معيارا لا يمكن الإفلات منه .

حتى تبخر الحلم فى جنى ثمار ما بعد التحرر الوطنى : بقيام الديكتاتوريات العسكرية وانقلابات القصور ، والصراعات العرقية والفئوية ، والهزائم العسكرية والإخفاقات الاقتصادية والاجتماعية والوحدوية ، وعودة الحكومات القبلية والثيوقراطية ، وشيوع ما يمكن تسميته بالإقطاع الفكرى والقيمى، ومحاولات الخلاص الفردى والخرافى ثم أزمات الديمقراطيات السياسية ، وغياب الديمقراطيات الاجتماعية والتى يقف على رأسها : حرية النقد ، والقرار ، والسفر إلخ .. فكان الاتجاه الرابع .

الاتجاه الرابع : وهو الاتجاه الذى ساد حقبة الستينيات وأوائل السبعينيات وعرف أدبياً « بالجيل الرابع » وهو الجيل الذى كان لابد أن يعبر عن واقعة الجديد ، ويغير مرجعياته ومنطلقاته الأساسية حتى إنه إدار ظهره - ليس فقط للمذاهب الأطرية كالرومانسية والطبيعية والواقعية والاشتراكية نفسها - بل أدار ظهره - أيضا - للآخر وللمجتمع وأقانيمه الأساسية ..

فنهل من السريالية والعبثية - محمد حافظ رجب ومحمد الصاوى

ومحمد مبروك ، ومحمود عوض عبد العال ، وشفيق مقار وغيرهم - ونهل من العدمية والشيئية الوصفية - إبراهيم أصلان وبهاء طاهر ، ومحمد البساطى ، وصنع الله إبراهيم ، وهاشم الشريف ، ومجيد الربيعى وغيرهم ونهل من التراث والحكايات الشعبية : جمال الغيطانى ، وعبد الحكيم قاسم ، ويحيى الطاهر عبد الله وزكريا تامر ومحمد مستجاب .. وغيرهم .

ومارس الجيل مغامراته الإبداعية فى عدة ساحات ، وتأثر - بصورة أو بأخرى - بانجازات جيمس جويس - تيار الوعى واستخداماته اللغوية - وتأثر بوجودية سارتر وسيمون وكامو ، وعدمية كافكا ، وعبثية بيكيث ويونسكو وآداموف ، وإنسانية تشيكوف وصعلكة جوركى ، وحيادية هينمجواى اللغوية الباردة ، وفى الوقت نفسه أفاد من إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة التى تقوم على الشيئية والوصفية الحيادية والتى مثلها الآن روب جرييه ، وناتالى ساروت ، ومشيل بيتور وغيرهم ، واستفادوا - أخيراً - من كتابات ابن إياس ، والسيوطى والنفرى وبعض أعلام الصوفية البارزين .

فهل هو انتخاب - أو تأثر - شرعى متجاوز لإقليميته ، أم هو امتداد للتبعية ومحاولة « لتقليد الغالب » ؟ !

هذا ما يحتاج لدراسات أخرى ، لكن يكفينا - هنا - أن نقول بعد هذا الاستعراض السريع للقصة وكتابها واتجاهاتها الرئيسية - إن ولع المقامة باللغة أو بمعنى أدق بالتصوير الأفقى للعواطف والانفعالات الإنسانية ، قد ساعد القصة - ربما لكونها فن لاحق - على تجاوز هذه المثالب التى فرضتها إيقاعات وممارسات لا شك مغايرة .

ولكى ندلل على ذلك نستقطع - فوراً - افتتاحية قصة قصيرة «لإبراهيم أصلان» من مجموعته الثانية « يوسف والرداء» ص ٢٧ تقول :

« فى تلك الأيام ، كنت قد ارتديت سترتى الوحيدة ، ووقفت وراء نافذة حجرتى الأرضية التى استأجرتها قبل أن يصيبنى المرض » .

فما هى الأخبار التى توصلها هذه الفقرة القصيرة ، والتى تبدو - لأول وهلة - عادية وتقريرية وخالية من البلاغة والزخرف ؟

إنه يخبرنا بأنه فى « تلك » الأيام البعيدة ، كان قد ارتدى سترته التى لا يملك سواها ربما بسبب حالته المادية وربما لسبب آخر - ووقف « وراء » نافذة حجرته الأرضية التى أستأجرها قبل أن يصيبه المرض .

ومن هذه الفقرة أيضا نحاط بحكم كبير من المعلومات : فتعرف أنه يعيش وحيدا ، ونخمن زواجه أو طلاقه أو عزوبيته ، ونتأكد من مرضه ، وفقره ، ونعلم بأنه مجرد مستأجر لحجرة حقيرة تحت الأرض، وربما كانت السبب فى مرضه ، وأنه يتذكر حتى تلك الأيام الخوالى ، والتى لن تعود أبدا .

إذن فقد خرجنا من هذه الفقرة القصيرة - والتى لا نزعم أن الكاتب يتفرد بمثلها - بما يدلل على أن اللغة القصصية - إن جاز التعبير - لا تحقق الإيجاز والاختزال فحسب ، وإنما تضيف الحتمية والسببية والإحكام البنائى أيضا ، وتصبو لأن تصل إلى ما يمكن تسميته « باللغة الدرامية » . وتؤكد - من ناحية أخيرة - أن « حذف المقدمة » صار مطلبا جماليا للقصة .

وأن التكثيف والإحكام والسيطرة والاختزال و « الفلاشية » من أهم خصائص القصة الحديثة .

ففي المقامة الشينية -مثلا - يقول الحريري :

« بإرشاد المنشئ أنشئ . شغفي بالشيخ شمس الشعراء ريشه معاشه . وفشا ريشه ، وأشرق شهابه ، واعشوشب شعابه » ثم يسترسل الشيخ فيضيف فضائل قرينه وشمائله فيقول : شمائله معشوقة كشموله ، وشربيه مستبشر ومعاشره شكور ومشكور وحشو مشاشه . شهامة شهير يطيش مشاجرة . شقاشقته مخشية وثابتة شبامشر في جأش للشر شاهرة .

وسيتفتح المقامة السينية فيقول :

باسم السميع القدوس أستفتح .. وبإسعاده أستنجح .. الخ ..

ثم ينشئ فيقول :

وسيف السلاطين مستأثر * بأنس السماع وحسو الكؤس

سلاني وليس لباس السلو * ينا حسن سمات النفيس

وسن تناسى جلاسه * وأسوأ السجايا تناسي الجليس

وسر حسوده يطمس الرسوم * وطمس الرسوم كرمس النفوس

وبغض النظر - بداية - عن معجمية الألفاظ ، وصعوبة أغلبها على القارئ المعاصر ، بل وبغض النظر - أيضا - عن التكلف والصنعة البادية ، أو الاهتمام « بالمبنى » على حساب « المعنى » كما يقول الجرجاني . فإننا - برغم ذلك - لا نعدم الاستيعاب والاستشفاف النصي ، وإن خاصم الذوق المعاصر لاختلاف الظروف والإيقاع .

ولئن كان « الإيقاع » قد لعب دوره الفاعل في الشعر والنثر العربي - البدوي - فلأنه كان انعكاسا لروح العصر ، وترجمة لأفكار وتجليات

معاصريه .. وهو ما تنبه إليه الفراهيدى - الخليل بن أحمد - حين ذهب في تنظيره للشعر العربى - سيما الوزن والقافية - مؤكدا العلاقة الوثيقة بينه وبين إيقاع الحياة البدوية المتشابهة والمكررة : كخطو الإبل ودق النحاس وغير ذلك .

والحريرى - أبو محمد القاسم - حين يكتب مقامة كاملة بحيث لاتخلو كلمة من كلماتها من حرف السين أو الشين ، انما يقتفى أثر فحول الشعر العربى القديم كالبحترى والمتنبى وغيرهما وهى مهارة عكست - لا شك - مزاج وشخصية معاصريه .

غير أن الظروف التى ساعدت على إنتاج مثل هذه الإبداعات وعملت على انتشارها بين المتعلمين وغير المتعلمين ، لم تعد مواتية فى عصرنا الراهن - عصر الساندوتش والانترنت بإيقاعه المخالف والمختلف أيضاً .

ولعل هذا العامل - عامل الإيقاع - من العوامل التى ساعدت على انتشار القصة القصيرة إلى جانب السببين المعروفين وهما :

الصحافة ، والطبقة الوسطى ، وهى عوامل كان يمكن أن يساعد المقامة - أيضا -لكن ظروفا متعددة حالت دون ذلك .

وأخيراً نشير إلى أن ثمة من يقول بأن القصة القصيرة عرفت فى مصر القديمة ، وفى سومر منذ آلاف السنين ، استنادا إلى الصيغ القصصية التى وجدت فى البرديات ، وفى نصوص الأهرام ، والقصص السومرى ، والملحمى ، والأسطورى ، والقرآنى ، والشفاهى وغير ذلك ..

وهو قول يحتاج لأقوال واجتهادات أخرى . فى مقام آخر .

أصـوات وأصـداء

يحفل تاريخ القصة القصيرة فى مصر بعدة مفارقات وطرائف تستحق التأمل ، وتستأهل التحليل والتوقف .

فعلى الرغم من تاريخها القصير - قياساً إلى غيرها - والذى لايتجاوز القرن فإنها شهدت مجموعة تحولات وتيارات وأجيال متعددة تشير إلى حيوية - المشهد الثقافى والاجتماعى فى مصر .

ودون أن نريق كثيراً من حمرة الخجل نستطيع أن نقول إنها كانت - وما زالت - سلاح من لا سلاح له ، فقد كتبها - على سبيل المثال - جُل الصحفيين والشعراء والمسرحيين والمدرسين والسينمائيين وغيرهم فى الجيل الأول والثانى ، قبل أن تنحصر هذه الظاهرة قليلا فى الأجيال التالية . إذ ظنها البعض سهلة فكتبها على عجل دون أن يخلص لها فلم تخلص له ، كما كتبها البعض توكيداً وتوثيقا لموسوعيته وحتى يقال إنه « لم يترك مجالا إلأ وكتب فيه » ، كما مارسها من فشل ، أو لم يتحقق فى غيرها من المجالات فخلط بينها وبين المقامة أو المقالة أو المنامة أو الحادثة أوالأهزوجة أو الطرفة أو الرواية أو الحكاية وغير ذلك من مجالات الكتابة .

ولم يفطن أغلبهم إلى أن أسهل الفنون فى التلقى قد تكون أصعبها فى الكتابة .. وأن أصالة الموهبة وذكاء الكاتب ، وتراكم خبراته هى التى تسهل الصعب لا العكس ومن هنا يجد المقلد صعوبة فى تقليد ما كان يظنه سهلا . لأنه لم يدرك حقائق كثيرة يمنحها الفن لأربابه .

وحتى نركز الجهد ، ونمعن النظر سنتجاوز الجيل الأول والثانى ، ونبدأ بالجيل الثالث أو ما يحب أن يسميه البعض بجيل يوسف إدريس وهو تعبير مجازى وإجرائى بكل تأكيد - حيث ازدحم بعشرات الكتاب الذين « تعاطوا » القصة القصيرة عرضاً أو مرضاً ، وأخلصوا - أولم يخلصوا - لها فمنحتهم نفسها أو خصمت من رصيدهم كشعراء أومسرحيين أو صحفيين إلخ ..

ما يهمنا - فى هذاالمقام - أن نشير اليه هو أن هذا الجيل - كسابقيه - قد ساعده المناخ ، أو ما كان يسمى « بالضرورة التاريخية » على النجاح والاستمرار . فلم تكن وسائل الإعلام والإلهاء قد وجدت بعد ، حتى الراديو لم يكن متاحا لكل البشر ، ومن ثم كان الكتاب هو المصدر الوحيد للمعرفة ، وعلى الرغم من محدودية عدد المتعلمين والجامعيين - قياسا إلى وقتنا الراهن - فإن عدد القراء كان أكثر إذا ما استخدمنا ذات المقياس ، إذ كانت الطبقة الوسطى لم تتفكك بعد لصالح « قوى الشعب العامل » ولم تكن حاجات البطن تطغى على حاجات العقل ، ومن ثم كانت القراءة تلعب دوراً فاعلاً ومؤثراً فى حياة الناس وفى تشكيل ثقافتهم ، لذلك كان من السهل أن تستوعب «الصحوة» عشرات الكتب والكتاب بغض النظر أحيانا عن موهبة الكاتب أو قيمة الكتاب !! ومع ذلك سقط من سقط ، وقاوم من ملك مقومات الإرادة ، والاستجابة لضرورات العصر وقراءة الواقع .

ولقد تصارع - ولا أقول تجاور - فى هذا الوقت مدرستان :

● الرومانسية التى ولدت كرد فعل للحروب والصراعات الإنسانية - لاسيما الحربين العالميتين - ومثلهم فى مصر : محمد عبد الحليم عبد الله وفتحى أبو الفضل ، وإلى حدما إحسان عبد القدوس ويوسف جوهر ، ويوسف السباعى ، وأمين يوسف غراب ، ومحمد أمين حسونه ، ومحمود كامل المحامى ، وإبراهيم المصرى وغيرهم .

● والمدرسة الواقعية بنوعيها : النقدية ، والاجتماعية ، ومثلهم يوسف إدريس وصلاح حافظ ويحيى حقى ، ومحمود البدوى . ومحمود تيمور ، وسعد مكاوى وغيرهم ، وهى مدرسة كما نعلم نقيضة للمدرسة الرومانسية التى حققت بعض النجاحات لاسيما لدى الشباب والمراهقين قبل أن ينحسر مدها فى العالم كله تقريبا سواء على مستوى السينما - مدام بوفارى ، ذهب مع الريح - رجل وامرأة إلخ - أو على مستوى الكتابة القصصية والشعرية والروائيه إلخ .

حيث سادت الواقعية الاشتراكية - النقدية - والاجتماعية - لبعض الوقت وها هى تصل إلى مفترق طرق !

كما تجدر الإشارة إلى أن كتابة القصة القصيرة أصبحت «موضة» بدءاً من ذلك الجيل وبعض الأجيال اللاحقة ، لا سيما بعد أن فتحت الصحف والمجلات - اليومية والأسبوعية والشهرية - صفحاتها لكل من هب ودب ، فكتبها تقريباً كل من يجيدالقراءة والكتابة ، ظنا - منهم - بسهولتها ، وقدرتها على التأثير المباشر على القارئ العادى بوصفها قبسا من حياته بعد أن داهمه الملل من الأفكار المسجوعة

والتى تحتشد بالزخارف البلاغية المفتعلة ، والمقدمات المريضة ـ الممرضة ـ والتوريات المستهلكة ، كما شجعهم على ذلك سهولة الحكى بوصفة خصيصة بشرية تكاد تكون فطرية ـ تقوم على ما حدث للآخرين وكيفيته حتى أتجنب السقوط فى براثنه ، وفى نفس الوقت يشبع حب الناس للنميمة ، والتشفى أحيانا ، ولأن القصة جنس أدبى جديد ، يمكن صوغه أو صياغته فى عدة صفحات ونشره فى أى صحيفة ، فقد كتبه على سبيل المثال ـ معظم الصحفيين لعل أشهرهم : أنيس منصور الذى كتب ـ باعترافه ـ حوالى ٤٠٠ قصة فى سنتين ، ومحمد حسنين هيكل ـ وجليل البندارى ، ومحمد التابعى ، وأحمد عادل ، وإبراهيم الوردانى ، ومحمد زكى عبد القادر ، ومحمد الصاوى ، ومحمود السعدنى ، وأحمد حسن الزيات ، وحسين مؤنس، ولطفى الخولى وأحمد بهجت ، وإبراهيم المصرى ، وأمينة السعيد ، وأحمد فؤاد والأخوان أمين ـ على ومصطفى ـ وفؤاد دواره ، وأحمد الصاوى وغيرهم .

فى الوقت الذى عرفت فيه بعض الاسماء كشعراء ، رغم إصدارهم لمجموعات قصصية تفوق ـ من حيث العدد ـ مجموعاتهم الشعرية ، ومنهم صالح جودت ـ الذى أصدر تسع مجموعات قصصية مقابل سبعة دواوين ، كما كتبها إبراهيم ناجى ومحمد التهامى، وعبد القادر حميدة واسماعيل الحبروك ، وملك عبد العزيز، وكان لصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى محاولات خجولة فى ذلك ولكنها

لم تكتمل !! وهناك من الكتاب والنقاد مـن تركها - أو تركته - إلى غيرها .. ومنهم :

سهير القلماوى ، وعائشة عبد الرحمن - بنت الشاطى - وعبد الحميد يونس وعز الدين إسماعيل ، ومحمد حسن عبد الله ، ومحمد عبد المنعم خفاجي ، وعبد القادر القط ، وأحمد أمين ، ومرسى سعد الدين ، وعبد الغفار مكاوى ، وحسين فهمي وغيرهم .

وهناك - أيضا - من تركها إلى السياسة ، أو مارسها مع العمل السياسى ومنهم : فتحى رضوان ، وأحمد حمروش ، ومحمد عودة ، وأحمد عباس صالح وغيرهم . ومنهم من تركها وعاد إلى المسرح : كزكى طليمات، وسليمان نجيب ، وزكريا الحجاوى ، ونعمان عاشور وميخائيل رومان ، وسعد الدين وهبه ، ومحفوظ عبد الرحمن ومحمود دياب وغيرهم . ومنهم من تركها إلى الترجمة أو التراجم ومنهم : سلامة موسى ، ومصطفى محمود ، وأنور المشرى ، ودرينى خشبة ، وعباس خضر وصلاح ذهنى ، وسعد الهجرسى ، ونيقولا يوسف ، وحبيب جاماتي ، وسعيد عبده وغيرهم .

ومنهم من أخلص لها لكنها لم تخلص له ومنهم : سعدحامد ، ومحمد يوسف ، وفؤاد مراد وحسن عبد المنعم ، وعبد السميع عبد الله، وعبد الله الطوخى ، ومحمد صدقى وفؤاد فهمى ، وحسين القبانى ، وجاذبية صدقى ، وصبحى الجيار ، وحسن خليل ونجيبة العسال وغيرهم .

ومنهم من توقف تماما عن كل نشاط ثقافى واختفى من الكادر ومنهم : أحمد عزت بكتاش ، وإبراهيم أبو كرات ، وحسين المصباحى ، وأحمد جلال ، وملك عبد العزيز ومى شاهين وإبراهيم نوار وعباس محمد عباس ، وحسين مسعودى ، وعبد الفتاح أبو السعود وعبد الحميد عزت ، وعثمان على سعده وكمال رستم وغيرهم .

ومنهم من جمع بين أكثر من مجال ، وحقق قدراً لا ينكر من النجاح ومنهم : يوسف إدريس ، وعبد الرحمن الشرقاى ، وفتحى غانم، ويوسف السباعى وإلى حدما : فاروق خورشيد ، وعبد المنعم الصاوى ، وأبوالمعاطى أبو النجا وعبد الرحمن الخميسى ، وجوده السحار ، وصبرى موسى ، وشكرى عياد ،وعباس الأسوانى وسليمان فياض وغيرهم . وهو ما يعلمنا الكثير من الدروس التى سنتطرق فيما بعد لبعضها .

أما الجيل الرابع - أو ما عرف بجيل الستينات - فلم تكن خسائره بأقل من الجيل الثالث .. حيث عاصر بعض التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية العنيفة - التأميمات والاعتقلات وهزيمة ٦٧ - فانعكس ذلك على سلوكه ، وعلى إبداعه ، وساعده ظرف دولى - ظهور حركات التمرد الاجتماعى والثقافى كظاهرة الهيبز أو الخنافس وأدب اللامعقول واحتجاجات الطلبة - لاسيّما الفرنسيين - وانهيار الحلم العربى فى الوحدة والتقدم - فى إذكاء روح السخط والتمرد

ورفض كل قديم وكل من يجلس على كرسى الأستاذية - نحن جيل بلا أساتذة - والغريب فى الأمر أن المظاهرات واحتجاجات التى قامت ضد الديجولية فى فرنسا أواخر الستينيات تواكبت مع الاحتجاجات التى قامت ضد الناصرية فى نفس العام تقريباً وهو ١٩٦٨ .

والأكثر غرابة أن أدب التمرد فى فرنسا - وأوربا - والذى عرف بأدب العبث أو اللامعقول وساهم فى إذكائه صمويل بيكيت ، ويوجين يونسكو وآرابال وآداموف وغيرهم ثم المدرسة الشيئية - الوصفية - Ecole du regard التى عرفت بمدرسة النظرة أو التشيؤ ، والتى تزعمها ميشيل بيتور ، وناتالى ساروت ، وروب جرييه وغيرهم من فرسان المدرسة الفرنسية الجديدة ، والتى وجدت صدى لها على الجانب الآخر من البحر المتوسط - مصر - فى وقت لم تكن فيه المواصلات والاتصالات متاحة لكل البشر . فظهرت فى أعمال محمد حافظ رجب، ويوسف القط ومحمد إبراهيم مبروك ، ومحمود عوض عبد العال والسيد حافظ - شفيق محمد - وشفيق مقار ، ومحمد الصاوى ، وضياء الشرقاوى وإلى حد ما فى أعمال رمسيس لبيب ، وصنع الله إبراهيم ، ومحمد الراوى وكلهم لا يجيدون الفرنسية باستثناء محمد الصاوى الذى كان - وما يزال - يكتب ويقرأ بها . بل يمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، وهو أن بعضهم لم يتعلم قط - محمد حافظ ويوسف القط - تعليما رسميا منتظما . وجلهم يعيشون فى الإسكندرية ، وهو ما يستحق إمعان النظر .. إذ كيف استطاعت

هذه الثقافة المختلفة ـ وهى الثقافة الفرنسية ـ أن تؤثر بهذه السرعة فى الجانب الآخر من المتوسط ، وفى شباب لم يتعلم ، ومن تعلم منهم لا يجيد سوى الإنجليزية ؟

لقد تعود الجيل السابق عليه أن يترجم أو يعرِّب الآداب الأوروبية التى تصلة بطريقةٍ أو بأخرى فعرف تشكوف ودستوفسكى وتولستوى وديكنز وبلزاك وهوجو وغيرهم بعد أن ماتوا ، ومنهم من توقف عند الإلياذة والإنيادة وسوناتات شكسبير بعد أن مر على إنتاجها مئات السنين ، ومن ثم كانت المعرفة ـ لدى الأغلبية ـ مبتسرة وقديمة على الرغم من وجود مترجمين أفذاذ ، وكتاب يقرأون بالإنجليزية ، لكن يبدو أن وصول الكتب الجديدة. ربما بسبب الاقتصاد أو السياسة أو روح المحافظة ـ فى وقت لم يكن الإنترنت قد اخترع بعد ـ كان صعبا .. حتى لمن كان ـ يمضى الصيف كله خارج البلاد !

فماذا حدث للجيل اللاحق ، وكيف استطاع أن يخترق هذا الحصار المحكم والمخاوف المنطقية التى فرضها النظام السياسى على شعبه ، بدعاوٍ أمنية وسياسية وثقافية ؟

ما يلفت النظر فى هذا السياق أن هذا الجيل ـ الرابع ـ رفض جل خيارات وانحيازات الجيل السابق فقاطع إبداعات تولستوى وسرفانتس وأو . هنرى ، ودانتى وشكسبير وستيفان زفايج والإسكندر ديماس وغيرهم وتعامل مع الأحياء والمعاصرين ومن يقفون فى نطاقه ، فاهتم بصمويل بيكيت ، وآداموف ، وكامى وهيمنجواى ، وجوركى ، وجون

إسبورن ، وكافكا ـ الذى ظهر إنتاجه فى وقت لاحق لموته ـ وجان بول سارتر ـ الذى زار القاهرة والتقى ببعضهم ـ وسيمون دى بوفوار ـ رفيقته وفوكنر وفرانسواز ساجان ، وأرنست جون شتاينيك ، وجيبور فازارى، وآلان روب جربيه وغيرهم.

ومن النقاد والشعراء النقاد : روجيه جارودى لا سيما كتابه الذى غير بعض المفاهيم : « واقعية بلا ضفاف » وتوماس ستيرنز إليوت ـ تلميذ إزرا باوند ـ وصكه لمصطلحات كثيرة منها : المعادل الموضوعي الذى بات يتردد على ألسنة النقاد العرب ، كما تتردد الآن مقولة جاك دريدا عن «عتبات النص » والذات والموضوع » لجاك لاكان ـ وموت المؤلف لرولان بارت ، والدال والمدلول لمشيل فوكوه ، وكلهم فرنسيون !!

نعود للجيل الرابع فنشير إلى أنه « جيل » الوحيد الذى اقترن بحقبة أو عقد ـ وهو عقد الستينيات ـ ونحن نعرف أن الجيل بالمعنى الاجتماعى والإحصائى هو ٥ و٣٣ سنه إذا ما وزعنا القرن على ثلاثة أجيال .

وبذات الحماس الذى توجه به هذا التيار إلى الثقافة الأوربية الحديثة توجه بعض أفراده إلى الثقافة العربية القديمة ، فتقمص جمال الغيطانى شخصية ابن إياس وسقط فى شراكه ، وتكرس اغترابه على مستوى المكان والزمان ، واختزل قضيته فى : هو بكره راح فين ؟ وهو مانجا من براثنه عبد الحكيم قاسم ، ويحى الطاهر عبدالله ،

حيث لم يتوقف أحدهما عند كاتب معين أو حاله بعينها ، وإنما نظر كل منهما إلى التراث بطريقته ، وأنتقى منه مايميزه ككاتب ، ومايتفق مع روح العصر ، ويحفظ للمبدع استقلاله وفرادته النسبية .

والحق أن القارئ والواقع الأدبى، قد تلقى كتابات صنع الله إبراهيم وبهاء طاهر ومحمد البساطى وإبراهيم أصلان وغيرهم بحفاوة وحميمية أكبر بكثير مما استقبل غيرهم . على الرغم من أن مصادرهم الثقافية وتقنياتهم الأدبية أوربية خالصة . . بل يمكن الوقوف - بسهولة شديدة - على أهم مرتكزات ومصادر هذه الكتابات فنقول بأن كتابات صنع الله إبراهيم الأولى لا سيما روايتى تلك الرائحة واللجنة لم تبرآ من تأثيرات ألبير كامى وكافكا كما يمكن بمنهج تحليلى آخر وضع اليد على تأثيرات أرنست هيمنجواى - الحياد فى الأسلوب والوجازة فى المعانى - وألبير كامى - الحزن الكامن واليأس المضمر - وفرانز كافكا وجيمس جويس وإدجار آلان بو وفوكنر وغيرهم فى توظيف الأحلام والكوابيس وايثار التجربة الذاتية ، وتباعد العلاقة بين الداخل والخارج، أو بين الذات بوصفها مقياسا لكل شيء، والموضوع بوصفه متعينا فى الخارج ، وذلك فى كتابات أصلان والبساطى كما يمكن رصد ردود الأفعال ونمطيتها بسهولة لدى أغلبهم ، ومع ذلك لم يشعر القارئ - لا سيما الحضرى - بغربة أو تعال حين تلقى جل هذه الإبداعات . وهو ما يشير إلى تقارب الهموم الإنسانيه ، وقدرة الصدق الفنى على النفاذ إلى قلب قارئه .

ولقد حاول بعض كتاب هذا الجيل - من بين القادمين من الريف - أن يعودوا بعقولهم وذكريات طفولتهم إلى الريف ربما كرها للمدنية ، أو وفاء للقرية ، أو غير ذلك . ومنهم : محمد روميش ويوسف القعيد ، ومحمد مستجاب ، وعبد الحكيم قاسم وخيرى شلبى وعبد الوهاب الأسوانى وغيرهم .

فى حين تكيف بعضهم مع المدنية ربما لأنه ولد بها وبالتالى لا يملك ما يدافع عنه أو يحن إليه ، أو لأنه هارب من القرية بحثا عن مزيد من الحرية والتحقق الاجتماعى . ومنهم : جمال الغيطانى ، وبهاء طاهر وعبد العال الحمامصى والداخلى طه ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى وأحمد الشيخ وغيرهم .

أما ما يمكن إثباته - فى هذا المقام - فهو أن هذا الجيل كان أوضح الأجيال تمرداً على مركزية العاصمة ، وأنماط العاصمة ، وأوهام العاصمة ، فتمترس خارجها ، وساعد الجيل التالى - الخامس - على التمترس ضد سطوة القاهرة ، وحقق فى ذلك نجاحا لا ينكر ، وطرح أسماء لا يمكن الغض من أهميتها أو دورها .. لعل أشهرها : تجربة مقهى المسيرى فى دمنهور والتى تخرج فيها يوسف القعيد ، وخيرى شلبى ، وصلاح اللقانى وغيرهم ، وتجربة مجلة سنابل فى كفر الشيخ التى قادها محمد عفيفى مطر - حين كان يعمل مدرسا هناك - ومحمود بقشيش ومحمد الشهاوى ، وتجربة « الراود » فى دمياط والتى أفرزت أسماء لامعة فى مجال القصة والرواية والشعر والمسرح ومنهم - على

سبيل المثال ـ مصطفى الأسمر ومحمد الزكى ومحمد العتر وسمير .ـيل ومصطفى العايدى وفكرى داود ومحسن يونس ومحمد شمخ وأحمد زغلول الشيطى وحلمى ياسين وغيرهم فيما بعد ، وفى الدقهلية ظهر إبراهيم رضوان وسليمان مجاهد وردة ، وفؤاد حجازى وعبد الفتاح الجمل ، ورضا البهات ، ومحمد المخزنجى ، وإبراهيم جاد الله وغيرهم وفى بور سعيد : قاسم مسعد عليوة والسيد زرد ، ومحمد السلامونى وصلاح العزب وغيرهم كما كان للإسكندرية نصيبٌ وافر من الفعاليات والتجارب الناجحة ، لعل أهمها : تجربة مجلة نادى القصة ، وفاروس ، والكلمة ، ثم تجمعات أندية الأدب لاسيما قصر ثقافة الحرية والأنفوشى وسيدى جابر ومقهى الشطرنج ـ قبل أن يهدم ـ والبورصة والتجارية وغيرها من منتديات وأندية استوعبت عشرات الأسماء وخرّجت عشرات الكتاب والشعراء والمثقفين لعل أقربهم إلى ذاكرتى الآن : رجب سعد السيد ، مصطفى نصر ، محمود عوض عبد العال ، السعيد الورقى ، حورية البدرى ، عبد الله هاشم ، أحمد محمد حميده ، سعيد بكر ، سعيد سالم ، محمد الجمل وعميدهم محمد حافظ رجب ، ومحمد الصاوى ، وشوقى بدر يوسف وغيرهم وكل من : إبراهيم عبد المجيدومحمود قاسم والسيد حافظ ، وكاتب هذه السطور ، قبل أن يغادروها إلى القاهرة .

كما نجد فى محافظة الغربية أسماء لامعة رغم أنها لم تغادرها إلى العاصمة لعل أشهرهم : جار النبى الحلو ، ومحمد العزونى وأحمد

سليم والمرحوم صالح الصياد وفوزى شلبى ومحمود حنفى بعد أن غادرها كل من : جابر عصفور ، ومحمد المنسى قنديل ، وسعيد الكفراوى وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان ، وحامد أبو أحمد ، وسعد القرش وغيرهم من أسماء لامعة كما نجد فى القليوبية كل من : سمير ندا ، وربيع الصبروت وسعيد عبد الفتاح ومحمود الصواف ، وعبد العزيز موافى ، ومسعود شومان ، وفؤاد قنديل قبل أن يتركها - بحكم الوظيفة - إلى القاهرة . وفؤاد مرسى ، وسمير درويش فإذا ما تجاوزنا القاهرة الكبرى - بوصفها مركزاً - لوجدنا أسماء لامعة فى كل المحافظات بلا استثناء ، منهم الشعراء والنقاد - أكاديميين وغير أكادميين - وكتاب القصة والرواية .. فإذا ما أخذنا محافظة الفيوم مثلاً لوجدنا عدة أسماء تحققت دون أن تبارح مدنها أو قراها ومنهم أحمد طوسون ، وأحمد قرنى ومحمد عبد المعطى ، ومحمد حسنى ، وعصام الزهيرى ، وهالة قرنى ، ونجدى إبراهيم ، ومصطفى عطية ، ومحمد سعد أبو الجود ، ومحمود العشيرى ومحمد مصطفى ، وإيهاب مصطفى وغيرهم ومنهم من غادرها إلى القاهرة ، لأسباب وظيفية أو تعليمية أو اجتماعية كحسين عبد العليم ، وربيع مفتاح ، وأشرف أبو جليل وحزين عمر ، ونبيل عبد الحميد وحمدى أبو جليل وغيرهم ، ومن السويس والاسماعيليه ظهر : محمد الراوى ومحمد عبد الله عيسى وسناء فرج وعلى المنجى وغيرهم ومن محافظة بنى سويف نجد : إسماعيل بكر ، ومحمود الحفنى ، وعطية معبد ، ونور

سليمان ، وأشرف عطية ، وأيمن بكر ، ومحمد شاكرالملط وغيرهم .

وفى محافظة المنيا شكل المرحوم محمد الخضرى عبد الحميد مركز إشعاع فى ملوى ، واعتمد على طابع البريد فى تعامله مع وسائل النشر والانتشار ، قبل أن يظهر الأخوان تلاوى ـ محمد وجمال ـ وفوزى وهبة ، وموسى نجيب ، وأشرف عتريس بعدأن غادرها الداخلى طه إلى القاهرة ومات فيها .

كما ظهر فى قنا والأقصر وأسيوط وسوهاج وأسوان أسماء كثيرة حققت قدراً لافتا من الذيوع والانتشار دون أن تغادر مدنها الصغيرة ، وقراها النائيه لعل أشهرهم : عزت الطيرى ، وشوقى أبو ناجى ، وحجاج الباى ـ رحمهما الله ، وأحمد أبو خنيجر وأحمد ربيع الأسوانى ويوسف فاخورى ، وعصام راسم ، وأسماء هاشم واستاذهم جميعا محمد خليل قاسم .

ولم تخل محافظات الأطراف ـ بدورها ـ من الأسماء اللامعة فظهرفى محافظة مطروح إسماعيل عقاب والبهاء حسين ، وفى الوادى الجديد : محمد كوكب وأحمد البدرى وناصر محسب .

وفى سيناء ـ شمالا وجنوبا ـ كل من : حسن غريب وأشرف عبد الهادى وعايش عبيد ومحمد الدسوقى ، وسعيد رفيع وفى الشرقية : صلاح والى وإبراهيم عطية ، ونجلاء محرم ، وجمال عبد المعتمد وأحمد محمد عبده وغيرهم .

وهى ـ فى تقديرى ـ ظاهرة إيجابية ، وإن لم تدرس أبعادها

الثقافية والاجتماعية بعد ، ولا يمكن أرجاعها - كما يذهب البعض - لسبب واحد لكن يكفينا - في هـذا المقام - أن نطمئن ، حتى على ماتم إنجازه وسط هذا المناخ المناوئ ، فوجود كل هؤلاء الكتاب ، وانتشارهم في كل أرجاء الوطن يثرى مناطقهم وقراهم ويضيف - بكل تأكيد - زخما لوعى وثقافة هذا الوطن ، بغض النظر عن بعض السلبيات والمهاترات والمعوقات التي - عادة - ما تصاحب كل فعل ثقافي في مناخ لايعتد كثيرا بالعلم والتخطيط وتنمية المهارات الفردية لدى أفراده .

وهو ما يشير إلى ثراء المتن والهامش ، ويؤكد أن وجود الأطراف لا يتم بالخصم من رصيد المركز ، والعكس صحيح .

بقى أن أشير إلى أن هذه الظاهرة تحتاج لقراءات ، ومقاربات عديدة تسبر غورها ، وترشد مساراتها ، وتنمى براعمها رصداً ورصيداً لحدائق الوطن ، وخصماً أكيداً من رصيد الجهل والقحط والتطرف .

إضـاءات

تسع مجموعات .. تثمر قصصاً

« قراءة فى قصص الإقليم »

أصبح من تحـصـيل الحـاصل ، التـأكيـد على توالى تيـارات واتجاهات القص العربى فى مصـر ، وتداول شعلته ! . وهو توال - وتداول - يدل على حيـوية لافـتـة للنظر ، ودينامية لم يخرج النقد من اهابها بعد .

وحتى لا نهدر الوقت فى محاجاة نظرية ، يجدر أن ندخل مباشرة فى أدغال هذه المجموعات التسع ، التى تعبر - أصدق تعبير - عن تعدد لافت للنظر ، وتقارب مثير للدهشة والحيرة معاً .

ولا أعـرف إن كـان من حـسـن الحظ - أو سـوئه - أن عـزفت هذه المجموعات التسع على وترين متمايزين من أوتار القصة العربيـة فى مصر :

الـوتـر الأول : وتر القصة المشبعة ، وأعنى بالإشباع هنا اكتمال الرؤية أو الحـدث ، والإجـابة على جُل أسـئلة النص ، ووضوح أو اقتراب البنيـة القصصية من الوحدات الأربع التى تميـزها - كنوع - وهى وحدة المكان ، والزمـان والحدث والانطباع ... إلى آخر ما هو معروف عن القصة التقليدية - أى التى تقوم على تقاليد - فى مصر .

---

* قدم هذا البحث فى مؤتمر القاهرة الكبري وشمال الصعيد - ومايو ٢٠٠٣ .

أمـا الوتر الثـانى : فهو القصة غير المشبعة ، ولا داعى لتعريف الإشباع ثانية . ما يهمنا هنا ـ بطبيعة الحال ـ اننا لا نضع كل هذه المجموعات فى نطاقين أو محورين ، لأن كل القصص متشابهة كحبات البازلاء ، وإنما لأنهما تمثلان اتجاهين لافتين للنظر ، فى حقبتى الثمانينيات والتسعينيات .. حتى أن أحدهما ـ وهى القصة / النص ـ شاعت لدى كتاب عديدين ، وشكلت ظاهرة لا يمكن إنكارها أو غض الطرف عن تناميها ، وإزدياد كتابها فى كل مكان ، ومن ثم لم يعد من ـ الموضوعية أو المنطق ـ تجاهل مثل هذه الظاهرة بأى دعوى من الدعاوى .

إذ من الواضح أن فرسانها مدججون بالسلاح ـ فعلاً ـ مما يجعل الناقد الراصد يصاب بحرج بالغ لا سيما حين يضطر لأن يختار بين أن يكون مع أو ضد !!

وهو ما يعيد للذاكرة ما حدث ـ وما يزال ـ مع قصيدة النثر والمعارك ـ العنصرية ـ التى دارت ـ وما تزال ـ بشأنها ، والتى أريقت فيها دماء الحقيقة ، لا سيما حين دخل إلى ساحة القتال سلاح «القدامة والحداثة» ، وهو سلاح محظور فى بعض الحالات ، ليس لأن : «حديث اليوم ، قديم الغد» فقط ، وإنما لأن ليس كل ما تنتجه «قصيدة النثر» هو عين الحداثة ، ولا كل ما ينتجه خصومها هو عين القدامة ! وفى القصة أيضاً يجب أن يدور الصراع بين الجودة والرداءة ، والجمال والقبح ، ثم بين الإبداع والاتباع ، والإعراض والاستجابة ، وهى ـ بطبيعة الحال ـ أحكام تقديرية ، نسبية بالضرورة ، يشكلها ما يسمى بالوهم الجمعى ، لكنه وهم لا محيص عنه أحياناً ، ما دمنا

فيما يقول كامي – لم نعد – من فرط تعودنا على الكذب نصدق من لا يجيده !

وبما أن الآليات ـ والتقنيات ـ التي يمكن أن يطوعها الإنسان ، ليعبر بها عما يجيش في داخله ، لا حصر لها ، فمن الطبيعي أن تتداخل الآليات أو تتجاور ، أو تعبر نوعها .. فتأخذ القصة ـ على سبيل المثال ـ موسيقاها من الشعر ، وحوارها من المسرح وتدفقها من الرواية ، وصورها وديناميتها من السينما والتشكيل الخ ، وهو نهج لا تتفرد به القصة وحدها ، وإنما هو حالة من التقارب والتجاور ، والامتزاج والتصالح بين الفنون ، ومن ثم عرفنا القصة القصيدة والقصيدة الدرامية ، والملحمة ، والمسرح الشعرى ، والفيلم الشاعرى ، والموسيقى التصويرية ، والقصة الصورة ـ الصورة القصصية ـ والقصة الدائرية ... إلخ ، وكلها تجليات للتلاقح والتقارب بين الفنون .

أما ما يجب أن نتفق عليه ـ وبيقين هذه المرة ـ هو أن الكتابة الجيدة هى حاصل جمع قراءة جيدة ، وطاقة إبداعية دينامية متجددة ومتطورة ، أما الإتكاء على ما يسمى بالموهبة وحدها فهو وهم يقع فى غوايته الكثيرون ! ومن ثم نستطيع أن نتذكر أن هذا النمط من الكتابة المراوغة أى القصة غير المشبعة ليس جديداً كل الجدة ، ولا أرضه بكرا كل البكارة ، إذ حرثتها من قبل الكاتبة الذائعة الصيت « ناتالى ساروت » حين أصدرت مجموعتها المرجع : « انفعالات » وهى بالفعل انفعالات قصصية ، ولم تدع أنها قصص قصيرة .

ولا أظن انها كانت الفريدة فى ذلك ، ولكن ما يمكن تأكيده هو أن هنالك محاولات ربما كانت أكثر طرافة وقصراً مما أصدرته ناتالى ،

ففي مجال المسرح قرأنا « مسرحية » ـ وهو تعبير مجازي بالطبع ـ من ست كلمات للكاتب الطليعي الأيرلندي الشهير : صمويل بيكيت .

وفي الشعر يوجد « ديوان » شعر لشاعر لبناني أصدره إبان الحرب الأهلية تحت عنوان : « هذا كل ما لدى » . ولا توجد في المتن كلمة واحدة رداً – واحتجاجاً – على من كانوا يقتلون الأعداء والأصدقاء في شوارع بيروت ، فإن نجوت من كمين الحلفاء ، سقطت في جب الأعداء !

وفي مصر مازلت أذكر « قصة » ـ أو نصاً إن شئنا الدقة ـ لكاتب توقف عن الكتابة ، يتكون من أربع كلمات ، أو بالأدق كلمتين هما :

ـ السويس : آر . . بي . . جي !!

والآربيجيه ـ لمن لا يعرف ـ سلاح صاروخي يحمله فرد واحد على كتفه . ما يهمنا في هذا المقام هو أن نؤكد على خصيصتين تصاحبان هذه الظاهرة :

- **الأولى** : إن جُل من يمارسها أتى من « أصول » شعرية ، بمعنى أنه بدأ شاعراً ، ولم يستكمل تجربته الشعرية ، أو يمارسها كحقل من حقول التعبير وأحياناً لإثبات الموسوعية !
- **والثانية** : إن معظم من يكتبون هذه النوعية من النصوص ـ لا سيما في مصر مادمنا نتكلم عن كتاب مصريين ـ يمكن الشك في تأسيسهم القصصي ومرجعياتهم ـ لا أقول الثقافية ـ ولكن القائمة على تراكم الخبرة أو التجربة القصصية ، بمعنى أن هذه الكتابة ليست حاصل جمع ـ واختزال ـ قراءة عميقة وتراتبية لفن القص وتطوره التاريخي ، ومدارسه المختلفة ، بحيث تشكل خبرة نوعية تراكمية دافعة للتجاوز .

ومن ثم نستطيع أن نقول إن جل هذه الاقتباسات والمقدمات والتضمينات التى ترافق النص أو تتصدره كثيراً ما تكون مفتعلة أو استعراضية ، لها طابع « الموضة » التى يصعب الرهان على مستقبلها القريب . ليس - فقط - لأنها مجرد « موضة » يمكن أن يتجاوزها الزمن والوعى الجمعى ، وإنما لأنها تستعيض عن اللباب بالقشور ، ومن ثم لا تكشف عن وعى عميق ، أو قدرة فارقة على تعميم الخاص .

ولو أخذنا التصوف - كمثال لاقتباساتهم - لوجدنا تشابهاً لافتاً للنظر لمصادرهم وجلها من متصوفة الجيل الثانى - القرن الثالث والرابع للهجرة - ومنهم الجنيد ، والسقطى والحلاج والخراز وغيرهم . وقلما يأخذون ، عن متصوفة الجيل الخامس الذين مزجوا بين التصوف والفلسفة كابن عربى وابن الفارض والسهرودى وغيرهم ممن ظهروا فى القرن السادس الهجرى .

* الانطلاق من مقولة أو أمثولة - وأحياناً نكتة - كثيراً ما تتعارض مع خطابهم وتصوراتهم أو توجهاتهم الفكرية .
* كما يشتركون فى الاحتفاء بالهوامش - السفلية أو المتنية - للإشارة لاسم مكان أو شخص أو قصيدة أو بيت شعرى ، أو قول مأثور ، أو حكمة ... الخ .
* الاستشهاد - صراحة أو ضمناً - بآيات أو ألفاظ وعبارات من الكتب المقدسة سواء بالنقل المباشر - الحرفى - أو التناص مع بعض الآيات أو الأسفار .
* قصر النفس القصصى ، والذى كثيراً ما يجهض التجربة الفنية ، ويحولها إلى معادلة ذهنية - شبه إحصائية - أو يقربها من المقولات والحكم المتعسفة .

* العمل على الإفادة من التداخل - والتقارب - بين الأجناس الفنية فيأخذ - مثلاً - من الشعر موسيقاه ، ومن المسرح حواره ، ومن التصوير تجسيده ، ومن الرواية تدفقها ... الخ .

وجلها مساع شرعية واجبة على كل مبدع ، بوصفه مبدعاً ، غير أن الأمر كثيراً ما يتحول إلى فوضى تهدد هذه النوعية من الكتابة لا سيما حين تصبح نمطاً وغواية ، أو تقف عند مراحلها الجنينية !

ولو أخذ مجموعة « فتافيت الصورة » - في مثال أول - للقاص جمال الجزيرى سنلحظ أنه صدَّر مجموعته بما يشبه الدعاء للناقد الكبير محمود أمين العام ثم يعقب على ذات الصفحة بمقولة لـ « عثمان العنتبلى » ! يعرف فيها : « الفن الحقيقى » وكيف أنه خلق « لخدمة الشعوب ، وصلاحها » أما غير ذلك فهو عبث وهزل لهو . . لا جدوى له ولا طائل » !! وهو مفتتح قد يشى بأننا بإزاء كاتب اشتراكى بكرس الفن « للمجتمع » ويستشهد بمحمود أمين العالم ، غير أن المتون تنفى ذلك بدءاً من الصفحة الثانية وحتى الصفحة الأخيرة !

ولا أظنه - بذلك - يريد أن يضللنا أو يسخر من ذكائنا . . إذ من المفترض أن يقدم كل كاتب أفضل ما لديه ، وكل ما يستطيعه ليوهمنا بالحقيقة .

* وفى الصفحة الرابعة يبدأ « النص » الأول ، تحت عنوان «علامات» وهو بالفعل « علامات » أو بالأدق تعريفات شبه جغرافية أو قاموسية تبدأ فى تعريف جهينة بسوهاج على النحو التالى :

- « مدينة تنأى عن النيل والسكة الحديد لكنها لا تضرب بجذورها إلا فى مائة ، ويعشق أهلها السفر » (ص٦) .

وعلى هذا المنوال يعرف كلية الآداب ، وقلعة صلاح الدين ، ومقاهي السيدة زينب ، ومن بعدها سيد درويش . ونزار قباني ، ومحمد عناني ، وهدى شكرى عياد ، ثم مصطفى الضبع معرفاً إياه على النحو التالي :

- « إنساناً أصيلا وأديبًا طازجاً ، وناقداً يحاول أن يبرز الضوء فى عتبات النصوص حتى ندخل النص من أى عتبة شئنا ، وأن يؤصل للأماكن التى تنبت فيها النصوص كى لا تحلق فى سماء دون أرض ولا تفقد قوميتها وتتوه فى آفاق معتمة لـ« عولمة » « زائفة » (ص١٢) .

وعذراً أن كنت قد أثقلت بإيراد المقتطف حرفياً ، لأنى سأكتفى بعد ذلك بالإشارة حرصاً على المساحة ، وتركيزاً للجهد .

ما تجدر الإشارة إليه هو أن القاص يستخدم هذا العنوان : «علامات » فى عدة قصص وفقرات وإشارات داخل هذه المجموعة ، فتتكرر فى ص ١١ ، و ١٦ ، ٢٤ ، لكنه فى ص ١٥ يقرنها ويميزها عن غيرها من علامات فيقول : علامات ليست كالعلامات . وتبدأ العلامة الأولى بعلامة استفهام مقلوبة على النمط اللاتينى ثم جملة واحدة نصها : « ولا تعكس مقولاته أفعاله » .

ثم يردفها بعلامة ثانية نصها :

« لا يقف على الأرض ولا يضرب بجذوره فى الطين » .

وحتى لا يعمل أحدنا ذاكرته الفلسفية أو يهرش رأسه متأملا أورد الثالثة :

« يغرب نفسه تمذهباً بأن الغربة حضارة وثقافة وتقدمية » .

ثم ينهى العلامات التى « ليست كالعلامات » بالعلامة الرابعة والأخيرة :

« يرطن بلغة لا يفهمها الناس وبعد ذلك يشكو من الجمهور » .

هذا هو النص كاملا وعذراً ثانياً لغواية الاستطراد فكثيراً ما تساعد قلة الجمل على نقلها .

* أما عن الاقتباسات والإشارات والتناصات فنجدها فى عدة صفحات ، ففى صفحة ٥٤ ، ٥٥ يضع هامشاً سفلياً ليشير إلى اسم مطرب أو شخص أو ينفى تناصاً ما ، أو يثبت مقولة ما .

وعادة ما يقسم العنوان الرئيسى إلى عناوين فرعية كثيراً ما تكون مباشرة أو توضيحية ، ولها استقلالها الخاص داخل النص وسيشجعنى قلة عدة كلمات بعض هذه النصوص على نقلها بالحرف :

التصدر : أسلم ظهره للريح فانكسر ، لكنه عندما أعطى لها صدره انتصر !

وهكذا تتكون « القصة الأخيرة » - كغيرها - من عدة مقاطع دون أن تقود الأولى إلى الثانية - أو العكس - فى خضوع لافت لغواية «الشعرية » والأمشولة وهو نمط نجد من يدافع عنه بوصفه حالة من حالات التشظى أو التجزؤ أو حتى التشيؤ ، دون أن يعى الفارق بين النظام والفوضى ، ولاسيما بعد أن علمتنا التجربة أنه لا يوجد « فن » ، ولكن يوجد - دائماً - « فنان » يخلق ما نسميه كذلك ، أى يخلق النظام من الفوضى !

ولننزل ثانية من السماء إلى الأرض فنتساءل عن القضايا أو الأفكار أو الرؤى أو الأطروحات التى يحاول الكاتب طرحها أو بثها - أو رشها - فى نصوص هذه المجموعة ، هل لديه - على سبيل المثال - قضية ما أو رسالة أو رؤية مركزية يسعى لتوصيلها بالفن ؟ أم أن المسألة

برمتها محض أوهام وتداعيات ذهنية أقرب إلى الهلاوس منها إلى الانضباط ، في سعي لاعج للتجاوز والفرادة ؟

ولعل أول ما يلفت النظر في هذه المجموعة - وثلاث مجموعات أخرى سيأتي ذكرها فيما بعد بتفصيل أقل - هو المناجاة الذاتية ، وهي درجة من المنولوجية التي يتعامل بها السارد - أو المسرود عنه - مع الواقع اليومي أو المعيش ، لا بوصفه إرثاً جمعياً مشاعاً ومتاحاً ، وإنما بوصفه يشكل - للسارد - كيانا مستقلا بين كيانات أخرى ، وكأنه حبة بازلاء لا يمنعها التشابه والتجاور والتزاحم من الاستقلال والفرادة .

ومن ثم يرى أن من حقه أن يرانا من الزاوية التي يحب ، بوصفنا «آخر» متعين في ذاته .

وهنا لابد من الاعتراف بحق الآخر - كل الآخر - في أن يكون نفسه ، وأن يتعامل مع الأشياء الصغيرة أو الأليفة بمعرفته ، وأن يكتب ما يعرفه ، ويهمش ما يراه جديراً بذلك ، ولكن من حقنا - أيضا - أن نخطره بأنه يعزف لنفسه في حمامه الخاص ، وليس علينا أن نطرب لكل ما يقول .

والحق أن هذا الشعور الطاغي بالذات يبدأ - للوهلة الأولى - من الإهداءات ، فنجد أحمد الديب يهدى مجموعته إلى ذاته قائلا :

« إلى .... أنا » فيما يمتنع جمال الجريرى عن إهدائها لأحد !!

كما تتجلى إرهاصات الذاتية - أيضا - في تغليب ضمير المتكلم - السارد - على جل القصص ، ومن جانبي أرى أن غلبة الشعرية - لا الشعر - ملمح ثالث من ملامح الذاتية ، وهو ما يحتاج لمقام آخر .

* أما أحمد الديب في مجموعته الأولى - ملاك بدون أجنحة - ، فيتبع نفس النهج تقريباً .. مع اختلافات بسيطة ، فهو يتفق فى : الاستشهاد بمقولات لا يعمل بها لدستوفسكي وكونديرا وتوماس براون وغيرهم من الكتاب ، ولا يجد غضاضة فى أن يسمى بطل القصة باسمه - اسم الكاتب - ويسرف أيضا فى استخدام العناوين الداخلية ، والهوامش السفلية ليعتذر أو يصحح أو يشير إلى كاتب أوقضية .. إلخ .. فى منحى كثيراً ما يجانبه التوفيق لأنه - وببساطة - يؤكد المؤكد ، ويعرف المعروف .

وهو أخيراً يوغل فى المناجاة الذاتية ، وفى قصر النفس فيتخلص من النص كما يتخلص المرء من كرة نار ألقاها عدو فى حجرة .

ومن ثم يقترب نصه - أكثر - من الأمثولة ، وأحياناً من النكتة . ولا يحفل بأى تنامٍ أو تراكب للحدث أو تجسيد لشخصية أو لرؤية مشتركة ، كما تنفصم العلاقة بين العناوين والنصوص إلا من قصة هنا ، أو هناك . أما العناوين الداخلية - لدى الكاتبين - فتراوح بين المباشرة المجانية التى تلخص النص فى كلمة - أو جملة - من قبيل : غرور - رغبة - مشاهد كابوسية - عدسة قريبة - علامات ... إلخ أو توضع للتوشية المجانية بغض النظر عن أهميتها كعتبة من عتبات النص .

أما ما يختلف فيه عن جمال الجزيرى فهو : إسرافه فى استخدام العناوين الداخلية - لكل قصة - كما يكتب ما يمكن تسميته « بالقصة المستدركة » أو « الاستدراك القصصى » وهو غير المتوالية القصصية بمعنى أن القاص ينتهى من قصته ثم يكتشف فيما بعد أنها لم تكتمل بعد فيستدركها بقصة أخرى .

ولا يحتفى « أحمد الديب » بمصطلحات السيناريو السينمائى كما يحتفى بها قرينة ، فتقل لديه مصطلحات من قبيل : كلاكيت - قطع - مشهد - عدسة قريبة .. إلخ ، وإن كان يتفرد بأغلاط نحوية ولغوية من الدرجة الرابعة أو الخامسة لا سيما فى حالات المفعول به ، وعدم حذف حروف العلة حين يسبقها جازم للمضارع ، وتصريف - تنوين - الممنوع من الصرف . وأخيراً وليس آخراً الخلط بين « ما يزال » و «لايزال » ، حيث تعبر الأولى عن الماضى والحاضر فيما تعبر الثانية عن الحاضر والمستقبل .

* وهنا نكتفى بهذا لندخل إلى المجموعة الثالثة والتى تحمل عنوان : « سيرة العارف الأبلة » . وهى المجموعة الأولى - على ما يبدو - للقاص أحمد القضابى - من بنى سويف - وسر اختيارها هنا أنها تقترب من هذه المنطقة - بالتماس أحياناً ، والتناص أحيانا أخرى - غير أن التجربة عند القضابى أنضج ، وأكثر تراكما وحنكة ، كما أن الرؤية أوضح ، والسقوط - فى الغوايات المجانية - أقل !

فهو - على سبيل المقارنة - يستشهد بمقولات وأفكار تتناقض مع تجربته ، ويؤنسن الأشياء ، ويستبدل المصطلحات السينمائية بمصطلحات وتوجهات صوفية - سنتعرض لها فى حينه - كما تتغلب «الذهنية» و « الشعرية » على « الدرامية » فى بعض قصصه .

لكننا نستطيع أن نضع أيدينا على تجربة قصصية متبلورة ومتقدمة إلى حد بعيد ، جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته بالصورة القلمية وأحياناً الطرفة أو النادرة ، وقبل أن نمعن النظر فى قصص هذه المجموعة ، أود أن أشير إلى نقطتين قد تبدوان شكليتين ؛ ولذلك سأكتفى بوضع خطين تحت عنوان المجموعة - سيرة العارف الأبلة -

لما يطرحه من دلالة ومفارقة بين البلاهة والمعرفة ، وهل هى « سيرة » بالفعل أم « سير » ، أو بمعنى آخر : هل هو عنوان يصلح لرواية أم لمجموعة قصصية ؟ .

أما الخطان الآخران فأضعهما تحت استخدام « التقويم السريانى » - المعمول به فى الشام والموازى للميلادى - وهل هنالك ضرورة - قاهرة - لذلك ؟ . أم أن المسألة محض رغبة فى التميز ؟ !

ما يهمنا أكثر هو أن القاص - وها أنا استخدم صفة القاص بثقة - لم يقع كثيراً فى أسر النمطية - بنوعيها - فنراه ينوع - فى قصص المجموعة المختلفة - فى الآليات وزوايا الرؤية معاً ، ويجتهد فى الغوص وتجاوز السطح الأول والثانى أحياناً لبعض الظواهر - وما أكثرها - التى تخايلنا ليل نهار وتشكل رؤيتنا - ومفاهيمنا - عن «الواقع » وعن « الحقيقة » وعن الوجود .

ومن ثم نراه - على سبيل التطبيق - بمعن فى التجريب فيستخدم تقنية المتوالية أو المتتالية القصصية فى قصة بعنوان « النداء » (ص٤١) فيبدأها بما يشبه المقدمة - وكأنه بإزاء عمل سيمفونى - ثم تتوالى الموجات القصصية فى تتابع وتعاقب يشى بموهبة الكاتب وقدرته على السيطرة على خيول النص الجامحة بطبعها .

ففى البداية أو الاستهلال : تستجيب « حسناء » لنداء عمتها التى حبسها أبوها بدعوى أنها مجنونة ، فتقدم لها الغداء على أرضية الغرفة ، وتفر هاربة - متقززة - من رائحة عمتها بعد أن توصد الباب بإحكام .

وفى هذا المدخل يستخدم القاص ضمير الغائب ، ثم ما يلبث أن يستخدم ضمير المتكلم فى الفقرة أو المتوالية التالية فتعرف إنها ليست المرة الأولى التى تقدم « حسناء » الطعام لعمتها بهذه الطريقة

المهينة مما يدل على أن معاناة العمة ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، إذ تؤكد الساردة أنها تمارس ذلك منذ سنوات عديدة .

ثم تتساءل من أين أتت عمتها بهذا الشعر الأصفر ، و « العيون » الزرقاء والوجه المشرق والقوام الممشوق ؟ وهل هى مجنونة بالفعل أم تدفع ثمن جمالها وربما خطيئتها بهذا الحبس الانفرادى الطويل ؟

وفى نقلة رهيفة نعرف أن هذه « الحسناء » طالبة جامعية تمارس البغاء مقابل « ورقة أو ورقتى عملة عليها أحد جوامع القاهرة الشامخة ، وعلى وجهها الآخر العربة الحربية التى تحررت بها مصر » . ومن هنا يبدأ الحفر وتبدأ « المدفعية الثقيلة » للكاتب ومن خلالها نعرف أن هذه الحسناء الصغيرة تمارس ما تمارس فى غفلة من الأب المبارك - بكسر الراء - الذى يدعو لها دائماً بأن « يعاونها الله » فيضاعف ذلك من عذابها ، وشعورها بالخوف من أن تلاقى ما تلاقيه عمتها الحبيسة .

وفى « القطع » - أو المتوالية - الثانية بعد المقدمة تمعن القصة فى الخوف من الموت ومن أين يأتى ، مستخدمة فى ذلك ضميرى الغائب والمخاطب معاً . وفى القطع الثالث - بعد المقدمة - يستخدم ضمير الغائب الصريح .. فنتعرف على « طلال » رفيق - أو بالأخرى عشيق - حسناء ذلك السينمائى العربيد المراوغ الذى يعاشرها فى شقته الفاخرة على أمل أن يعطيها دوراً فى أحد أفلامه القادمة .

وفى المتوالية - أو القطع - الرابع يعود الكاتب لضمير المخاطب - الساردة - فنعرف ما حاق بـ - حسناء - من مكابدة ، وشعور طاغ بالعنوسة والبوار .

أما القطع الخامس فتتواصل القصة على لسان الأب الذى يبدى قلة

حيلته ويعتذر لأخته عن حبسها فنعرف أنها جُنّت بسبب طول مدة العنوسة ، وأنه حبسها خوفاً من الفضيحة ، وطمعاً في معاش تتقاضاه ، وانه لن يتورع عن علاجها حالما تنتهي « حسناء » ابنته من الجامعة وتتزوج وتعمل بالسينما !

وفي القطع السادس ننتقل انتقالة مفاجئة فنعرف أن « طلال » شاعر هائم فقير يعرض الزواج على حسناء فترفض ! .. فهي تريد أن تكون بطلة لا زوجة ، وهي التي تعرف أن العنوسة هي التي أتلفت عقل عمتها ، ومع ذلك فهي لا تبغي الزواج ولا تحب الشعر لأنه « لا يملأ البطون ، ولا يغطي بردان » ، بل نعرف - بصورة من الصور - أن الأب يشارك في ذلك بصمته أو التغاضي عن سلوك ابنته مخافة العنوسة ، وبحثاً عن المال معاً .. ومع ذلك فهما - الأب والابنه - لا يشعران بالشبع أو الفرح !!

وفي المقطع الثامن والأخير تنتهي القصة نهاية مأساوية حين تغالي حسناء في حب المال والبحث عنه بجسدها ، وترفض الاقتران بعشيقها «طلال» ثم تنهي دراستها الجامعية ، وما تكاد تتلقى التهاني حتى تفاجأ بطلق ناري في جبهتها ، وحين يفتح الأب الباب يجدها ملقاه على ظهرها .. ويرى شقيقته المجنونة « نجلاء » تلون جبهتها من دماء ابنته .

ثم تراوح قصص المجموعة بين الصورة القصصية / المشهدية ويتجلى ذلك بوضوح لافت في قصص : « جبل النور » (ص ٥٩) و «لوح زجاج محطم » (ص ٩) و « على وشك الانفجار » (ص ١١) ، و « دور مسرحي » (ص ١٧) .

وبين القصة الناضجة التي لا تعدم التنامي الداخلي لبنية القص ، والتماهي بين الداخل والخارج ، ووضوح الشخصيات وردود أفعالها

والعمل على تكوين ما يسمى بوحدة الانطباع ويمثلها قصص : «الملائكة عادة لا تبكى » (ص ١٣) و « المصيدة » (ص ٢٥) و « التحية » (ص ٢٧) .

هذا إلى جانب بعض النصوص المختلطة ألتى التى يتداخل فيها النوعان ويقف على رأس هذه القصص قصة « حد المحدود » حيث تلعب اللغة فيها لحسابها الخاص ، بمعنى أنها تمثل هدفاً لذاته .

ويليها قصة « سيرة العارف الأبلة » - التى عنون بها المجموعة - حيث حاول الكاتب أن يقيم « متوالية قصصية » كما أقامها فى متوالية « النداء » التى سبق شرحها ، مستفيداً فى ذلك من مقامات المتصوفة لكنه لم يستطع كبح جماح النص فزلق فى غوايات الإسهاب والتجزؤ والاضطراب ، ومن ثم تحول النص إلى نثارات متفرقة تفتقر للترابط الهارمونى بين الفقرات . وسيشجعنا الاختصار - وهو غير التكثيف والوجازة - على نقل المقام الثانى كما هو :

- « هبط الماء الأرض سلطاناً يتجبر » أما المقام الأخير فقصير أيضاً ولذلك سننقله كما هو لأنه - فى الحقيقة - يكاد يلخص ما قبله من مقامات .

- « يجلد نفسه ثمانين جلدة لإتقانه الدور . . ويصعد صليبه مبتسماً فاتحاً ذراعية للجميع . . مخبأ الطعنات . . مردداً ببلاهة :

- « لا يعرف سر الهواء إلا الهواء » .

وبهذا يقل الترابط والانسجام بين فقرات النص ، بحيث يشكل جزراً منعزلة لا يربطها رابط ، كما نلاحظ فى الجملة الأخيرة مدى التناص مع مقولات بعض المتصوفة - وإن اختلفت الصياغة - لعل أوضحها الآن ، وأقربها إلى سطح الذاكرة مقولة جلال الدين الرومى :

- « المرء مع من لا يفهمه سجين » .

وأظنها أكثر عمقاً ودلالة من :

- « لا يعرف سر الهواء إلا الهواء » .

ما يهمنا - أكثر - في هذا المقام هو أن هذا « النص » افتقر للترابط كما قلنا ، بحيث لم تشكل شطراته أو فقراته تجلياً جدلياً ينقلنا من حالة إلى أخرى أو يشكل لنا أجزاء لصورة ما ، وهو ما يجعلنا ننسى النص بسرعة ..

وهنا لابد أن نؤكد على أننا لا نحاسب الكاتب طبقاً لـ « كاتالوج » للقصة القصيرة فلا يوجد - في حقيقة الأمر - أي كتالوج يمكن اتباعه ، وهذه حجة للفن وليست حجة عليه . بيد أن ثمة ما يمكن وصفه «بالمواضعات» القصصية .

ومن ثم بات على من يريد أن يتخطى بعضها - أو كلها - ويتجاهل كل الأجيال والتيارات ، أن يقنعنا ببدائله النوعية ، وأن القضية - برمتها - لم تكن محض جنوح ، أو تمرد على كل سلطة أبوية . وإن تمحور الكاتب - الانسان - حول ذاته لم يكن كرهاً في الآخرين - كل الآخرين - وإنما كان اكتشافاً لذاته ورغبة - أعمق - في التكيف والفاعلية ، والبحث عن آليات جديدة للوعي والمعرفة والتواصل .

وأخيراً أشير - بسرعة - إلى قصة أخيرة لعبت فيها اللغة دوراً سلبياً على الرغم من الجهد اللافت الذي بذله الكاتب ، واستخدم فيه كل ما لديه تقريباً ، لكنه لم ينتبه - على ما يبدو - لشص اللغة . فغلبت الخطابية وتغلبت السكرية على الشاعرية . ولعب الجناس - بنوعيه - والتورية دوراً معوقاً لم يخدم النص وإنما خدم ذاته ، وبات كـ : « لوح الزجاج » المعتم لا يكشف ما خلفه ولذا لا نرى سواه !!

يقول فى قصة « حدود الحدود » (ص ١٩ س ١٠) :

- طاف بالأدب .. ضاق بالرهيب .. عرف السبب .. أخبرهم بالطلب .. أعجب بالعجب .. طاله العطب .. سكر بالطلب .. وصل الشره .. وقع فى التره .. عاش الصفاء .. قال الصدق .. عاملهم بالرفق .. قام بالعتق .. جاز التصريح .. طلب الترويح .. فدخل التمنى يتمنى التمانى » .

ثم يقول فى موضع آخر :

* ناوشته .. قال :

- أنا بالأدب طائف

تمعن .. قال :

- أنا بالرهب ضائق

أعمل العيون « بعينه » .. قال :

- أنا للسبب عارف

تمايلن .. قال :

- أنا « أخبركم » بالطلب

فتنه .. قال :

- أعجبت بالعجب

وعلى الرغم من ولعه المفرط - واللافت - باللغة ، إلا أنه وقع فى أخطاء بدائية سمحتُ لنفسى بتقويسها - مادمت قد نقلت حتى لا يحدث أى لبس لدى القارئ ، ومع ذلك فهو كاتب واعد لديه ما يقول .. ولديه من الأدوات والآليات ما يستطيع بهما أن يقول . وأن يضيف .

* أما محمد ممدوح فى مجموعته « قواعد بصرية » فيلتزم بأركان القصة التقليدية ، ويهتم بشروط المكان والزمان ووحدة الموضوع والانطباع .

ومن ثم تدور أحداث قصصة فى نطاق زمانى قصير ومكانى محدود وعلى لسان شخصية واحدة - السارد - أو شخصين ، وكلها من مقومات القصة التقليدية وهو تعبير لا يعنى حكماً قيمياً ، وإنما يعنى : القصة القائمة على تقاليد أو مواضعات يمكن الانطلاق منها .

ومع ذلك لم يلتزم - وهو ما يتفق فيه مع أقرانه السابقين - بما يمكن تسميته بالقصة المحكمة المتجاوزة ، التى تقوم على تعدد الدلالة ، وتنوع الموضوعات ، ووجازة اللغة ، وتوظيف العناوين ودلالة الأسماء - أسماء الشخصيات والمواقع - وتراكم الخبرة بالكتابة .. إلخ . وكلها عوامل يصعب التضحية بها جميعاً دون أن نقدم بدائل منافسة .

ومن ثم نلاحظ ان الكاتب فى كل القصص تقريباً قد آثر الموضوعات اليومية البسيطة ، التى ترجمها أو استقاها من حياته اليومية المباشرة / الغفل ، مستخدماً فى ذلك ضميراً سردياً واحداً ونمطاً واحداً من اللغة ، وردود الأفعال ، وكأن المجموعة قصة واحدة ، تختلف قليلا هنا أو هناك !

ولأنها كذلك ، فقد طرحت عدة مشاكل - وربما تحديات - لكاتبها لعل أوضحها وأكثرها إلحاحاً : عدم القدرة على تعميم الخاص .. ثم الفصل الحاسم بين ما نسميه بالواقع العينى أو المتعين ، والواقع الفنى .. وهو واقع مواز - يمكن حدوثه - أما « ما حدث بالضبط » فلا يفيد سوى الصحفى أو كاتب النيابة .

وقد ترتب على كل ذلك شيوع بعض الجمل الإنشائية والخطابية المتعثرة أنقل إحداها كما هى ، على سبيل التمثيل :

« عموماً التدقيق فى ملامح الوجوه » وتفاصيلها » - التقويس من عنده - يقتل معرفتنا السابقة بها (أقصد معرفتنا بها كشكل كلى بعيد

عن التفاصيل) . » (ص ٢٤) .

وهو - كما هو واضح - أسلوب غير أدبى بالمرة ، لكن ما يهمنا أكثر هو أن هذا « النمط » من « البث المباشر » إلى الآخرين انطلاقاً من اليومى والمعيش والبسيط .. إلخ . قد يشير إلى عدم احتفالنا بتكرار ما نمارسه - طوعاً أو قهراً - فى حياتنا اليومية ليس - فقط - لأننا نعيشه أيضاً بطريقتنا ، وإنما لأننا نحب أن يُكرر لنا بنفس الآلية . وهو ما يجعل الحاجة لإعادة صياغته وتأويله - وهذا هو دور الفن - أهم من نقله واجتراره .

أما الموضوعات أو القضايا التى يطرحها « محمد ممدوح » فى جل قصصه فهى لا تخرج عما هو معروف ومطروق ومكرور فى أدبيات وممارسات الشريحة العليا من الطبقة الدنيا ، التى تتعامل مع التأمين الصحى من أجل « زجاجة قطرة » وتشحذ سيجارة مستوردة ، وتضطرب علاقاتها بالجنس الآخر ، وتفكر فى نكاح المحارم (ص٦١) أو تشتهى النساء فى المركبات العامة وغيرها من قضايا ومثيرات تحرمها من النظر إلى الوجود والعدم فى بحث دائب عن الحقيقة والخلق والنفس وأكاذيب المدرك ... إلخ .

هو - اذن - مخلوق أرضى - وضعى - لا يمد يده إلاً ليلتقط ما يأكله ولا يفكر إلاً فيما يشبع حاجاته الجسمية ، ولا يضع المسك إلاً تحت طاقتى أنفه .

فأما الآخرون فما خلقوا إلا لإسعاده ، فهم محض أدوات ! وما الجهد الذى يبذله « نحو » الغير ، إلا تكأة لتأكيد ذلك وتبريره فى آن .

بقى أن أشير إلى نقطة مهمة لهذا الكاتب ، وهى قدرته على التصوير والتجسيد ، ولقد تجلى ذلك فى أكثر من قصة ، لعل أكثرها

تـآلفاً ما جـاء فى قصـة « سيناريـو كافـكاوى » (ص ٣٥) إذ يقول ـ بتصرف ـ فى نهايتها :

« تتكور ثم تنكمش ، تنفجر تاركاً وراءك هالة من الضـوء الأبيض على أرضـيـة من لون غـامق على شكل أضلع نجـمـة ، ميـتـة لا توحى بالمـوت الدرامى المعـتـاد ، هى مـرحـة بالتـأكـيـد ، والوسط الكـارتونى سيجعل تأثير الأمر رائعاً »

وفى نهاية قصة : « سطوة برج الأسد » (ص ٧٤) يقول :

« فى فـترات نهوضـه كـان يُظهـر شـفـتـيـهـا وكـأنهـا مضـلعـة بالطول كانت الأضـلاع الطولـيـة فى الشـفـتين حواراً وتوطد العلاقة بينهـا وبين الأضـلاع الأعـراض ، والتى توجـد فى « السـويت شـيـرت » والتى تضم فيما بينها مسافات بنية نسبياً » .

أما مـا يشـترك فيـه محمـد ممـدوح مـع قرنائه السـابقين أيضا فهو الاستشـهاد بكتاب وكتابات تـكاد تتناقض مع مشـروعه - صنع الله إبراهيم - يحيى الطاهر عبد الله - رامبـو - « تحول » كافكا ... الخ .

كما تتقارب الأساليب وآليات الكتابة لديهم جميعا بحيث تشكل نمطاً مـتـشـابهـاً ووتيـرة واحـدة فى كـل القـصـص تقـريبـاً وإن كـانت المغامرة عند ممدوح أقل تهوراً ، والأخطاء اللغوية أقل فداحة .

* أما هالة قرنى فى مجـموعـتـهـا اللافـتـة « خمس بنات » فـتـتـمـيـز بقدرتها على التنوع وتعدد زوايا الرؤية للموضوع الواحد ، بمعنى أنها تعـرف مـاذا تقـول وكـيـف تقـوله ، بأقل قـدر مـمكن من الضـجـيج والصـخب الشكلانى ، بل وتتعـامل مع « المسـكوت عنه » وما يقع فى نطاق التابو بحنكة ومهارة لا تجعلها صيداً سهلاً للدجماطيقيين ، لا سيما حين تدخل غرف البنات ، وعقولهن ، وتفتح دواليبهن ، وتفتش

عن طرقهن في الاستنماء وتعاطى المخدرات ، وتحايلهن على بعض القوانين الأبوية - البطريركية - بطرقهن التى لا تعرف الكلل أو تخضع لنمط واحد .

أما شخوصها فمن الفقراء المعدمين الذين يتراصون ويتداخلون على الحصير ليلا .. ولا يعرف أحدهم ما يمكن أن يحدث له بعد ساعة . لذلك فهو .. تقتنص اللحظة ، ويلعب - كما يقول الرياضيون - على المضمون ، وما بين يديه - أو نابيه أحيانا .

كما يدفعهم الحرمان ، وفقدان الأمل إلى اقتراف بعض ما يحرّمه المجتمع - الغافل - وكأنهم ينتقمون من نفاقه ، ويسخرون من أقنعته (ص٩٢) ، وعلى الرغم من بساطة أحلامهم ومشروعيتها ، فإنها لا تتحقق أبداً ، بل وكثيراً ما تقترن المصيبة بمصائب ، ويصاحب الخراب خرائب أخرى ، ففى قصة الصرخة - (ص١٥) - يقترن موت الأب - وهو العائل الوحيد - بإنفاق آخر مليم على جنازته ، وفى قصة : «جلباب شحاذ » يجمع الملاليم لكنه يموت - أو يقتل - دونها .

وفى قصة « صانعة الغربال » : « تآمن » الزوجة لرجلها فتمنحه عقدها الوحيد ليشترى حماراً يعفيه من جر عربته الخشبية ، ومع ذلك لا يحقق كل أحلامه البسيطة والتى لا تزيد عن « جلباب يليق بصاحب حمار » ، وقسط ثلاجة ! !

كما تلعب الكاتبة بورقة العنوسة ، وما تحدثه فى وقتنا الراهن من دمار روحى ، وانحراف نفسى وعقلى لا مهرب منهما .

أما على مستوى التقنية القصصية ، فتعرف الكاتبة كيف - ومتى - تنتقل من السرد إلى الحوار ، ومن المنولوج إلى الديالوج ، ومن

الخارج إلى الداخل ، بأقل قدر ممكن من الصخب والابتذال ، كأن تلجأ للتلميح - لا التصريح - وتخلق الضرورة الفنية والدرامية للموقف أو التابو ، يساعدها على ذلك ثراء ، قاموسها اللغوى ، وقدرتها على التعبير المحكم .

وأخيراً أشير إلى ملكة التجريب - أو التجديد - والشاعرية - لا الشعرية - إذ حاولت فى قصة : « جنون تحت الجلد » - (ص٣٥) - أن توزعها على ست فقرات أو شطرات ، تبدأ كل فقرة بفعل ماض بعد أن تعنون الفقرة بحرف هجائى يشكل فى مجمله أو تركيبه كلمة أو شبه جملة ، وهكذا على امتداد الفقرات الست مع توحيد الكلمة الأولى للعنوان ، ولنأخذ الفقرة الأولى على سبيل التطبيق :

جرثومة « ألف » :

« نبتت من ضرب السوط ، تتغذى على كلمة نعم ، نعم سأبتلع كل حروف النفى ، كل أدوات الاستفهام ، سأكون كما تريدنى أن أكون .. سأتغذى على جثة عقلى المتعفنة تحت قدميك ، وسأهتف بسقوط الأنا .. أقيد لسانى وأكون ظلك الأبدى » (ص ٣٥) .

وهى فرصة - أيضا - للإشارة إلى رهافة اللغة عند هالة ، واقترابها من « لغة الشعر » ، أما المثالب اللغوية والتركيبية فهى قليلة، ويبدو أنها هربت من المراجع أيضا نكتفى منها - على سبيل التمثيل - بالقليل : حيث تقول : ثوباً أسوداً ، بنطالاً أسوداً ، يوماً واحد و عيناها الخضراء .. إلخ .

وهى مثالب يمكن تداركها فى جلسة أو جلستين ، ولكن ما يحتاج لكل سنوات العمر هو إمتلاك الأدوات ، والقدرة على تطويعها وتطويرها الدائب . وأظن أن هالة قد بدأت الخطوة الصحيحة .. ولم يبق إلا أن تستمر .

** أما أحمد مصيلحي في مجموعته الأولى : « شخبطة على بردية الخروج » - والتي صدرت عن ثقافة القليوبية - فيقسمها إلى ثلاثة أقسام أو محاور :

المحور الأول : تدور أحداثه في بيت السارد وبلدته .

والثاني : يدور في مكان عمله - كسيكولوجست - بمستشفى حكومي .

أما الثالث : فيتراوح بين مصر وإنجلترا ، حيث يسافر السارد للدراسة ومن أجل الحصول على « الزمالة » ، ويبدو أنه فشل في ذلك ، كما يشير صراحة في متن قصص ذلك القسم الأخير .

ما يهمنا هنا أنه تقسيم مكاني بالدرجة الأولى ، بمعنى أنه لا يمثل نقله نوعية أو تقنية فارقة داخل المجموعة .

كما يبدو تأثير عمل السارد - ودراسته النفسية - لافتاً للنظر في قصص المجموعة بصورة تكاد تقترب في بعضها من السيرة الذاتية حيث تتضح الخبرة العملية - السريرية -المباشرة ، وتتجلى أصداء ، بعض المصطلحات السائدة في مجال الطب النفسي ،

ولا سيما ما ينتج عن الكوابيس والفصام ، والاكتئاب ، والنكوص وما يمكن أن يترتب على ذلك من أمراض « نفسيجسمية » ، وأظن أن الكاتب وفق كثيراً في استخدام هذه العناصر في إضفاء حالة من المصداقية الفنية ، كما استطاع أن يدعمها بالفانتازيا هروباً من جمود الواقع ، وفظاظة المدرك .

ومن ثم أعتقد أنه أتى بصورة غير مسبوقة في القصة المصرية ، حين صور حالة مريضة تستنجد بطبيبها ، فيسعى إليها « الطبيب النوباتجي » ويمد ذراعه - حتى الكتف - في رحمها وسط اعتراضات أمها وعمال المستشفى !

فلم تكن المرأة تعانى ـ فى حقيقة الأمر ـ من أى مرض نسوى ، لكن الطبيب يجدُّ فى البحث عما يتصور أنه أصل البلاء ، حتى يجده بالفعل وهو عبارة عن : جسم هلامى مراوغ ، يشد من يشده ، ويستميت من أجل البقاء فى رحم المرأة .. وهو ما يجعل الطبيب يمعن فى سحبه واخراجه انطلاقاً من المنطق الشمشونى الشهير : علىّ وعلى أعدائى . لكن الجسم المراوغ يقاوم النزول ، فيضطر الطبيب أن يدخل ذراعه الثانية ، وقد تصبب عرقاً وأصبحت القضية بالنسبة له قضية حياة أو موت ، بيد أن الجسم اللعين يراوغ بدوره ويهرب إلى أعلى ساحباً الطبيب معه إلى داخل المرأة ، وهو قابض عليه بعناد لا يعرف المساومة أو التنازل ، وقبل أن يختفى داخل مريضته ، صرخ فى الواقفين بالحجرة مستنجداً فـ : «تشبثوا بقدمى حتى تجذبه - يقصد الجسم - لأسفل ، تتعلق آلاف الأيدى بقدمى .. اندفع إلى الداخل تاركاً حذائى بأيديهم » (ص٤١) .

غير أن هذا الخيال الجامح لا يقتصر على هذه القصة وحدها ، وإنما يتجلى فى عدة قصص أخرى طارحاً دلالاته المتعددة .

كما تشكل الرغبة - اللاعجة - فى العودة إلى الرحم - بكل ما يرمز إليه من دفءٍ وأمان إلخ - ملمحاً مهماً ولافتاً فى قصص المجموعة، بل تطغى حتى على عناوين القصص التسع فيتشكل ثلثها ـ الجنين ، الشرنقة ، إجهاض ـ كما تتجلى ترادفاتها فى البقية الباقية . لاعبة دورها التقليدى كخندق أخير يلجأ إليه المرء حين يضيق بالخارج، أو يضيق عليه !!

** أما الدكتور سمير شوقي في مجموعته الأولى أيضاً ، والتي صدرت عن ثقافة الجيزة تحت عنوان « محاكمة ورم شديد الأهمية » فينحى منحى آخر ليضيف زهرة جديدة إلى حديقة القصة الواسعة .. وما يقربه من الدكتور أحمد مصيلحي أنه أيضاً ممن يلجأون إلى الفانتازيا وإعمال الخيال ، لكنه يأخذ شكلا مختلفاً حيث يقترن بالسخرية المريرة ، والسلوك الجامح الذى يقترب من تخوم المهزلة أو « الفارس» .

ولو تأملنا عنوان مجموعته - محاكمة ورم شديد الأهمية - في حد ذاته ، لوقفنا على جل تجليات تجربته القصصية ، فهو لايمثل - مجرد - عتبة للنص ، وإنما جوهره وكواليسه معاً ، ويشى بما في وعى أبطاله .

وإن كان ذلك - بطبيعة الحال - لا يكفى لفهم طبيعة التجربة أو سبر غورها إذ توجد جماليات وديناميات أخرى تشكل الأركان الأربعة لهذه التجربة المميزة ، لعل أوضحها - على مستوى اللغة - والتقنية : طرافة بعض الصور ، والتراكيب اللغوية ، من تقديم وتأخير ، وإثبات ونفى ، وكسر المألوف والمطروق على المستوى البلاغى بل واللغوى بشكل عام .

ومنها - على سبيل المثال - فصم العلاقة الحتمية بين فعل الشرط وجوابه ، إذ قد يستغنى عن جواب الشرط لأسباب درامية ، أو يؤجل حضوره أو يسبقه بعدة أفعال شرطية أخرى ، وهو ما يحدث أحياناً مع حروف الربط والجر .. ليس جهلاً باللغة أو استجابه لـ : « غشم » وتهور ، وإنما لرغبة في المغايرة والإضافة .

وعلى مستوى التقنية : يستفيد القاص من بعض الحيل المسرحية التى أرساها الكاتب الألمانى الشهير بريشت ، ومن ثم يحاول أن يشرك القارئ ليس فقط فى مجال القراءة ، وإنما فى مجال الكتابة أيضاً . بمعنى أنه لا يفكر لك وإنما يساعدك على ذلك بذكاء وعمق لافتين للنظر .

أما السخرية فتمثل ملمحاً لافتاً للنظر فى هذه المجموعة ولذلك سأقتطع متطفات متفرقة من سياقاتها - على سبيل التمثيل - لنقف على بعض ملامح هذه التجربة : ففى قصة « أرجوك لا تقرأ هذه القصة » (ص ٧٤) يقول :

- « حين عين الملك وزير داخلية جديد بعد مقتل النقراشى باشا ، وجدنا الذقون قد توزعت فى الصباح بنسب متساوية خلف شبابيك المبنيين فصار التمييز بينهما مستحيلا .. وحينئذ سألت أبى ونحن نمر قربهما :

- أهذا هو المسجد .. نرى من نوافذه المؤمنين ؟

قال : كلا .. بل هو القسم - يقصد قسم الشرطة - أعد للمتقين !

ثم أردف موضحاً : إذا صادفت يابنى ترتيلا فهو مسجد ، وإذا سمعت أنيناً فهو قسم » .

وفى نفس القصة (ص٧٦) يقول :

« .. وكلما اشتقت إلى شرب فنجان قهوة كنت أذهب إلى القسم بدلا من المقهى المجاور .. وحين رفعت الكلفة بينى وبين الكونستابل صرنا نتبادل المهام : أحياناً كان يجدنى مرهقاً فيكتب عريضة الشكوى بدلاً منى .. وأحيانا كنت أراه مشغولاً فأمزقها بدلاً منه » .

ولأن السارد يبحث عن « معاون القسم » الذى كرس حياته للبحث عن : رجل أطال لحيتـه ، فـقـد كـرس - السـارد - حيـاته - بدوره - للبحث عـن المعـاون ، دون سـبب قـاهـر ، أو غـايـة مـعلومـة ، كـأنه يبحث عن «جودو » يخصـه !! لذلك نجده يمعن فى البحث عنه فى كل مكان بلا كلل .

و : « حينما تطايرت الشائعات عن مشاهدة البعض له فى واحة سيوة ، قدت سيارتى بسرعة جنونية إلى هناك .. ثم استأجرت ناقة شرخت بها فى الصحراء .. حتى أصبح وجهى مألوفا لحراس الحدود » (ص٧٧) .

وفى قصة « محاكمة ورم » يطلب الأب ابنه وهو على فراش الموت ويخطره بالنبأ العظيم قائلا قبل أن يموت : سترث !! فـفرح الابن ، لكنه ما لبث أن ركبته الهموم حين عرف أن ما سيرثه عن أبيه - الحذر ، السـعيد - مجـرد « ورم » ، يتوارثه أبناء العائلة عن آبائهم .. وكـأنه «عهد قديم » ، نعم « .. ورم ثمين فى حجم البرتقالة .. بداخله ضمير » ظل يعذبه ويضايق حاسدية وكارهية حتى النزع الأخير ، حيث طلب ابنه - بدوره - وأخطره بما ورثه عن أجداده : مجرد ورم لكنه « ثمين .. يحسدك عليه الكثيرون ، فحافظ عليه حفاظك على ضميرك ، ونور عينيك» .

قال الأب ذلك .. ثم مات ! !

وسأكتفى بهذا حرصاً على الوقت ، واعتماداً على فطنة القارىء !!

** أما عبد الحميد الكاشف فى مجموعته التى صدرت عن ثقافة القيوبية تحت عنوان « باطل الأباطيل » ، فيكتب القصة بنفس روائى لافت للنظر ، وهو كاتب متمرس لديه قدرة على التعبير ، ولا يعانى من

مصاعب لغوية لافتة سواء كان ذلك على المستوى القاموسى ، أو الدلالى، أو التركيبى ... إلخ .

لكن المشكلة أنه يريد أن يقول - فى قصة - كل شىء ، ومرة واحدة ولما كانت طبيعة القصة وتقنياتها غير الرواية ، فقد زلق فى عدة مهاو تقنية يصعب تجاوزها بسهولة .

لعل أوضحها : الإسهاب والاستطراد . إذ كثيراً ما تخدعه غواية التفاصيل والإيضاح والشرح والتحليل ، فتجمح منه خيول النص ، فلا يعرف كيف ينزل ، ولا حتى يتوقف . ومن ثم يصل إلى نهايات القصص وهو خائر القوى . فتبدو أغلب النهايات مبتورة مجهضة وهو ما يشاركه فيه إلى حد ما سمير شوقى فى بعض قصصه ، حيث لا يوزع جهده على « أشواط » القصة فتتألق هنا ، وتخبو هناك . وقلما تنتهى القصص لدى عبد الحميد نهاية مفتوحة ، أو متسقة .

كما تتضارب الضمائر فى القصة الواحدة دون مبرر يمكن حصره أو فهمه ، كأن ينتقل - مثلا - من ضمير المتكلم - السارد - إلى ضمير الغائب فجأة ، وبلا مبرر فنى أو منطقى ، غير أن الحوار فى أغلب القصص كثيراً ما يتسم بالصلابة والخطابية ، ولنأخذ مثالاً على ذلك من (ص٨٦) حيث يقول :

« لكننى أرى أن تقديم هذا القلب سوف يؤدى إلى تصعيد خطير فى وسائل قمع الفلسطينيين ، ولن يكون ذلك من وجهة النظر العنصرية إلا عملاً وطنياً من أجل خرافة أرض الميعاد كما يقول تيودور هيرتزل » .

وفى حوار آخر يقول :

- .. لكن الزمن من الحالى يشجبها لمجافاتها لروح النظام العالمى الجديد روح الشرعية الدولية » ... إلخ .

وفى (ص٦٢) يدور حوار من طرف واحد بين رئيس ومرءوس يستغرق صفحة كاملة على نفس المنوال . وهو « ما يتجافى » مع طبيعة القصة القصيرة ، وطبيعة الحوار الدرامى بشكل عام .

غير أن ما يلفت النظر - وربما يثير الدهشة - هو أن تكون القصة المحورية التى عنون بها مجموعته - باطل - هى أضعف قصص المجموعة ؛ إذ صيغت بأسلوب صحفى خطابى مباشر ، ضاعف من تهافتها وصراخها ، وأثار قضية قديمة هى : هل يصلح الحماس الردىء لإنتاج نص جيد ؟ !

والقصة - باختصار شديد - تصور حاجة أحد المرضى اليهود لقلب يبقيه على قيد الحياة ، فلا يجد أهله سوى مريض فلسطينى مجاور أصابه الجنود الإسرائيليون بعد أن قذفهم بالحجارة ، ولم يبق له فى الحياة سوى سويعات قليلة ، ولأن المريض - جهاد - أخ لـ « عهد » حبيب مارجريت ابنة المريض اليهودى ، فقد حاولت أن تقنع « عهد » بالتنازل عن قلب أخيه إنقاذاً لحياة أبيها ، وحين فشلت فى ذلك مات المريضان !!

وبغض النظر عن قيمة الرؤية أو منطقيتها ، أو قربها من الأفلام الهندية ، أشير إلى أسبقية « الكيف » فى القصة القصيرة ، وبما أن «الأسلوب » هو من أهم أركان القصة ، فقد بات من الصعب إجازة عبارات من قبيل : « علاوة على » ، و « فى نفس الوقت » ، و « أما بالنسبة للأخ ... » و « دولة الظلم ساعة ودولة الحق إلى قيام الساعة » إلى آخر هذه العبارات الإنشائية التى وردت فى القصة .

وإن كان هذا لا يقلل من جهد الكاتب أو قدرته على تجاوز هذه المصاعب التكتيكية .. لاسيما وقد تداركها بالفعل على مستوى الحوار فى أكثر من قصة ، وعلى مستوى الإيجاز والتكثيف فى قصص

أخرى ، وهو ما يجعل الرهان على التجاوز والتخطى ممكناً .

** أما آخر المجموعات فهى مجموعة « تل المعافرة » للقاص البنى سويفى محمد شاكر الملط ، وفيها يتجلى احتفاؤه الواضح بالمرأة الغانية - المثيرة المستثيرة - حيث تلعب دورها البدائى القديم فى الغواية والإغراء . دور المفعول به أو المفعول لأجله ، الذى يكتسب شرعيته من القدرة على الإيقاع والإغواء .. وقد جاءت القصص جلها على نمط أسلوبى واحد ، فتشابهت الآليات والتقنيات وردود الأفعال مما ضاعف من الشعور بالتكرار والرتابة . وقد انعكس ذلك - بطبيعة الحال - حتى على الضمائر المستخدمة والتى احتكرها فى هذه القصص ضمير الغائب « العليم بكل شىء » ، ومن ثم غابت المغامرة ، وندر الحوار بنوعية - الداخلى والخارجى - ولم يبق سوى الرصد والوصف الخارجى المتسلسل والمتوقع فى آن ، وفى المرات القليلة التى لجأ فيها للحوار الخارجى أتى الحوار « مسروداً » ، ومفتقداً لحيويته وضرورته الفنية ، ففى (ص٥٩) يدور الحوار التالى :

- « وجد زميله الوكيل الآخر .. حياه .

- - صباح الخير « أبو حنفى » ..

رد محمود متثاقلا .. ساهماً شارداً :

- أهلا .. ثم أكمل كعادته مهللاً : « فكرى بيه » .. صباح الفل » .

وكلها إشارات تعرف المعروف ، وكان يمكن تلخيصها فى جملة واحدة .

وفى ذات الصفحة يراوح بين العامية والفصحى ، فتتجاور « مش معقول » مع تعالى .. سأشترى بعض الأشياء من « السوق » ويقوس السوق ظناً منه أنه تعبير عامى . كما يورد عبارات شبه عامية فى سياقات فصيحة ، ومنها :

« يخاف عليها من الهواء الطائر ، نادى بعلو الصوت ، قتل واختطاف وخلافه ، ردت عليه وهى تقول ، فوجد اثنين من الغفراء ... إلخ » .

وكثيراً ما يلجأ لتعريف المعروف ، فيقول : « سقطت قطرات حمراء من دمائها » ، وكأن المفروض أن تكون دماءها خضراء ، أو بيضاء .

وفى سياق أخير يقول : أطفال صغار أيتام لم يكبروا بعد ! !

وفى سياق أخير يقول (ص٦٢) : « أصوات تقول فى همس جميل، ناعم ، كأنها خرير أمواج بحر مسحور » فإذا ما تذكرنا أن الخرير يدل على شدة جريان الماء وسقوطه من عل ، وان القول غير الهمس ، والجميل يقترن بالمادى ، لا المعنوى ، والسحر منسوب للبحر لا لمن يراه ، لوقفنا على اضطراب العبارة وركاكة الجملتين ، ومدى التعثر الذى يتحدى هذه التجربة ، لا سيما حين تستغرقه « الموضة » فيكتب بعض « النصوص » التى يصعب وضعها فى ايهاب القصة أو الأقصوصة أو الصورة القصصية ، بمثل هذه اللغة والتقنية المجانية التى أشرت إليها ، ثم أختتم هذه القراءة بنقل « نص » كامل من هذه النصوص التسعة - على سبيل المثال - لنقف على الرؤية والتشكيل معاً :

« الجميع طاردها بلا رحمة هى وطفلها ، قالوا عنها : زانية وابنها من حرام أرضعته ، لم تتخل عنه ، تمد يدها تبيع دماءها لمن يريد ، وترضع طفلها وظلت هكذا إلى أن ماتت هى ، وتركت صغيرها ، ذات صباح شتوى ممطر » .

مسافة للحقيقة .. مسافات للخيال
قراءة فى مجموعتى وجيه عبد الهادى(*)

(*) قدمت هذه الدراسة في مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم – المنصورة – ديسمبر ١٩٩٨ م .

ينطلق وجيه عبد الهادى فى مجموعتيه القصصيتين(١) من عدة مبادئ ومنطلقات تقنية وفكرية يمكن حصرهما بين قوسين ! فعلى مستوى الرؤية الاجتماعية أو ما يمكن تسميته بـ « أيديولوجيا الكاتب» ينتصر الكاتب لما يسمى بطبقة « البروليتاريا » بفئاتها المتعددة ، وهى هنا : صغار المدرسين والموظفين والتجار والمزارعين - ربما لأنه واحد منهم - ومن ثم نرى أبطاله يعانون مما تعانيه أغلب فئات هذه الطبقة من عوز مادى وقهر اجتماعى ، وإحباط عاطفى ، ومهنى ، وما يتمخض عن ذلك من انتظار عبثى ، وانتحار معنوى ، واختلاق للأكاذيب ، وأحلام اليقظة والميل للخرافة ، والتقنع ، والمواربة ، وغير ذلك من حيل تعويضية أوتوازنية قد تعين على تقبل مرارة الواقع ، وغموض المستقبل إلى حين !!

لكن المشكلة تبدأ حين يحاول أحد أفرادها أن «يتعلم» و «يتثقف» - فى سعى إنسانى مشروع - لتجاوز « أوحال » هذه الطبقة ، ومستقبلها الغامض ، حيث تصبح ثقافته وبالا عليه ، وشيئا فشيئا يتعالى ويقترب ، فلا يستطيع أن يتكيف مع طبقته ، ولا يستطيع أن يخترق الطبقة الأعلى باعتباره من الغوغاء والرعاع - فيخسر الفريقين ويشقى بوعيه (٢) .

* محور ثان فى قصص وجيه عبد الهادى لافت للنظر ، وهو الاهتمام بالريف وقضاياه ، وهو محور يستقطب عدداً كبيراً من القصص(٣) وفيها يلعب الجد ومن بعده الأب ، دورهما التقليدى فى

قيادة الأسرة أو العائلة ، وربما القرية أو العزبة بأسرها وهو الدور الذى رأيناهما يلعبانه فى قصص يوسف إدريس ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد وغيرهم ممن كتبوا عن القرية المصرية .

وهو دور هرمى يقوم فيه الصغير باحترام الكبير ، والعمل بمشورته ، بل والإذعان لأوامره .

وهو دور نظن أنه قد تغير الآن - بصورة من الصور - لاسيما بعد أن سافر كثير من صغار الفلاحين إلى العراق وغيرها من بلاد النفط ، وعادوا بقيم ومفاهيم مختلفة .

ـ نعم هى قيم بدورها تكرس للأبوية والبطريركية - لكن عنصر المال هنا رجح بعض القيم ، ورسخ بعض المفاهيم .. إذ استطاع الابن لأول مرة أن ينفصل عن أبيه ، وعن بيت العائلة ، ويستقل بما كسبت يمينه !!

وقد انعكس ذلك على المسكن والماكل والملبس أيضا .

وهو ريف يختلف أختلافا بينا عن ريف يوسف إدريس والشرقاوى وغيرهما ، والذى كان الفلاح - فيه - يرتدى جلبابا رخيصاً - وممزقاً - على اللحم ويسير حافيا وقد تفلطحت قدماه ولا يجد سوى المش والبصل لطعامه ، وحين ينام فى الشتاء ينام فوق الفرن بلا أغطية ، وفى الصيف فوق قش السطح ، حين يجرح أو يصاب لا يجد سوى التراب يسد به جرحه ، أو يضع الماء المالح فى أذنه حين يصاب بالصداع أو الحمى ..

ولا يرى الخمسة جنيهات إلا فى دوار العمدة !!

الفلاح – إذن – فى قصص وجيه عبد الهادى فلاح أرستقراطى – دلتاوى – يرتدى الكشمير ، ويرى التليفزيون ، ويشرب البن والحشيش فى مقهى القرية ، ويربط « الركوبة » المطهمة أو « الداتسون » إلى أقرب شجرة !! ويمكنه – بجهد بسيط – أن يرى الفيديو والبث المباشر .

نعم كان ذلك ممكنا قبل أن تنفد نقوده ، ويضيق رزقه – بعد حرب الخليج – فلم يعد أمامه إلا أن يأخذ فأسه و « يسطح » إلى «أم الدنيا» ليتسول بها على نواصيها ، أو يعمل – إن عمل – فى هدم المبانى أو مسح العمارات ، أو حمل شنط المسافرين !!

وحين يعود لأهله وذوية يدعى أنه كان يعمل فى الأراضى المقدسة ! وأنه طهر وجهه وجبهته فى ترابها الزعفرانى !

ولكى يثبت مصداقيته ، يقدم بعض الهدايا التى إبتاعها من باعة العتبة النصابين ، وهى عبارة عن عدة قطع من أقمشة « التريفيرا» وغيرها من الأقمشة البلاستيكية التافهة والتى إن « شمت » النار ، تحولت إلى قروح لا تندمل . وإن لبستها فى الصيف ، حار فى أمرك أطباء «الحوض المرصود» والقصر العينى معا !!

هذا الفلاح – إذن – الذى ترك محفظته الجلدية الفاخرة ، وعاد «يصر قروشه» فى منديل محلاوى ، يربطه إلى عنقه ، هو فلاح لم تدركه قصص المجموعتين بحكم توقيت كتابتهما ونشرهما (٤) .

وهو ما يجعلنا نتساءل هل تدارك وجيه عبد الهادى الأمور التى

طرأت واستجدت في النصف الثاني من التسعينيات بحيث يرصدها ، ويصورها في قصصه اللاحقة ؟؟

هذا ما نرجوه .

* منطلق أو محور ثالث ينطلق منه وجيه عبد الهادى ، وهو محور الخرافة ، ولا أظننا بحاجة للتأكيد على اقتران الجهل والفقر بالخرافة والقدرية ، ولكن يكفينا أن نشير إلى أن كثيرا من الناس يصنعون عفريتا من قش ليخافونه !

وقد كتب الكاتب في ذلك ثلاثة قصص (٥) نكتفى منها بواحدة وهي قصة : نوبة شجاعة - ص ٧٤ - وأرجو أن نلاحظ ربط الشجاعة بالظرفية ، فهي مجرد « نوبة » من النوبات ، قد لا تتكرر - وهي في العادة لا تتكرر - والسر في نشوء هذه « النوبة » إنما يعود للعنترية الكاذبة ، والتحدى ، إذ « تراهن » بعض الفلاحين وهو في لحظة سمر وزهو ، على الذهاب ليلا إلى « خرابة القرية » وهي خرابة قلما دخلها أحد ليلا ، وعاد سالما !! لكن محمود الزواهرى - وهذا هو أسمه - لم يتعلم من دروس الماضى ، وما حدث لأقرانه ، فراهنة « المعلم شحته » على « جنيه تامم » أي جنيه غير منقوص إن ذهب ليلاً ودق مسماراً في شجرة الخرابة !! وتحت تأثير « التعميرة » ، وضخامة الرهان ، واستشاط « الزواهرى » غضبا ، وطلب المسمار والشاكوش فورا .

لكنه ما كاد يذهب إلى هناك ، حتى تفجرت مخاوف الطفولة تلك التي كان يسميها فرويد بـ« ميراث اللاوعى الذى يثقل الوعى » فخانته

الشجاعة ، واضطربت حركته ، وتردد بين الإقبال والإدبار ، لكنه إمعانا فى العنجهية ، والمكابرة ، وخوفا من الفضيحة - ويالها من فضيحة - دفع بطرف جلبابه إلى فمه ، ثم دفع بجسده إلى الشجرة ، وقد أعماه الخوف ، وأرعبته الفضيحة ، فدق المسمار وانتهى الأمر ، لكنه ما كاد يجرى - بعد أن أنجز المهمة ، وضمن الرهان والتقدير الاجتماعى - حتى شعر بمن يشده من جلبابه ويمنعه من الهرب !!

وهنا تفجرت « دواليب المخاوف »الجمعية القديمة ، والتى يظن البعض أنها دفنت أو طمرت فى أضابير اللاوعى ، أو يربطها بمرحلة الطفولة أو اليفاعة بحيث تنتهى بانتهائها ، وهو ما لا يقره كثير من الناس - ومنهم فرويد بطبيعة الحال - ومن القصة نعرف أن العفاريت لم تمسك بجلباب « محمود الزواهرى » إعجابا بلونها أو حياكتها ، لكنه هو الذى منع نفسه ، وصنع خوفه ، وانهارت قواه ، حين دق - بيده الكريمة المسمار فى جلبابه ، بدلاً من أن يدقه فى الشجرة .

ومن القصة - أيضا - نعرف أن الناس - بعض الناس طبعا - لا تستطيع أن تعيش بدون عفاريت تخافها !!

فهى تصنعها لتبرر تكاسلها ، وعدم قدرتها على الاقتحام وحب المعرفة ، وتغلف ذلك بغلاف دينى أو اجتماعى - أو مثيولجى - لافت البداوة ومن ثم فإن من تصيبه « نوبة شجاعة » - ذات يوم - يمكن أن يخسر الرهان والشجاعة معا .

* محور رابع يتجلى فى قصص وجيه عبد الهادى .. وهو المحور

القومى ويتمثل هنا فى القضية الفلسطينية ، وقضية الجنوب اللبنانى ويطرحهما فى قصتين - قصة لكل مجموعة - الأولى تحت عنوان «المقلاع » (٦) والثانية تحت عنوان « قنابل وزهور » (٧) وهما فى تقديرى أضعف قصص المجموعتين ؛ إذ لم تبرأ من التقرير والخطابة ، وهو ما قلل من ديناميكيتهما وقدرتهما على تجاوز المألوف والمطروق . فوقعتا فى شرك الخطابة والعنترية المباشرة وكلها من « مكروهات » و« ممنوعات » الفعل القصصى .

عن اللغة والتقنية :

أصبح من تحصيل الحاصل التأكيد على الاختلاف الشاسع بين لغة - وتقنية - القصة ، ولغة - تقنية - الرواية !

لكن يبدو أنها مسألة لا يقرها بعض الروائيين والقاصين فيقعون فى مزالق تقنية ونوعية لافتة للنظر ، كأن يكتب الروائى القصة بمنطق - وآليات - الرواية ، أو يكتب القاص الرواية بمنطق - وآليات القصة .

ولعل أوضح من وقع فى هذا المزلق هو الروائى خيرى شلبى الذى كثيرا ما ينشر فصلا من رواية على انها قصة قصيرة ، ويجاريه فى ذلك صنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى ، وغيرهما من الروائيين وفى المقابل تجد قاصين ينشرون عدة قصص فى موضوع واحد على أنها رواية !! ولعلنا نجد ذلك لافتا لدى إبراهيم أصلان فى روايتيه : مالك الحزين ، ووردية ليل ، كما نجده - بصورة من الصور - لدى بهاء طاهر فى بعض رواياته ، لا سيما « شرق النخيل » ولدى

خيرى عبد الجواد فى روايتيه « التوهمات » و « العاشق والمعشوق » ، وفى بعض أعمال محمد البساطى ومحمد الرواى ، وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم . ولربما كان هذا هو السر فى «قصر نفس » روايات القاصين وطول نفس قصص الروائيين .

الأول يختصر ويركز ويختزل ، والثانى يتمدد « ويرحرح » ويطنب ويدخل من موضوع لموضوع ، أو يسرف فى الاسترجاع وغيره من حيل درامية .

وهو - على أى حال - موضوع زلق ، يكفينا منه التأكيد على أن اللغة عند وجيه عبد الهادى - لغة قصصية بالدرجة الأولى ..

فهى لغة - فى مجملها - مقتصدة ، قصيرة النفس ، قليلة الاعتماد على أدوات الربط والعطف ، والتوكيد ، لغة - تؤكد على الضرورى والسببى ، وتعتمد الحذف والايماء فى مواجهة كل ما هو مطنب ومجانى وأفقى .

كما يتعامل القاص - ببخل لافت - مع أدوات البديع التقليدية ، ونادرا ما تجده يستخدم الفعل المطلق أو النعت والمنعوت ! وكأنه يكتب «تلغراف» وعليه - من ثم - أن يدفع عن كل كلمة يسجلها على الورق ! وهو منهج - للحقيقة - لم يخترعه وجيه عبد الهادى ، ولكنه منهج كرسته القصة المصرية - لا الرواية - منذ الخمسينيات ، وتميزت به ، الى جانب المواضعات والمواصفات القصصية الأخرى التى جعلتها تتعامل بحساسية خاصة - ومفارقة - مع : الزمان ، والمكان ، وتعدد الشخصيات ، وما إلى ذلك .

وكلها مواضعات - بطبعها - غير مغلقة ، بل ترفض « النمذجة » وتدعو للتفرد والتعدد ، بل وتسمح للأكثر قدرة وموهبة أن يكسر

قاعدة أو ضلعا من أضلاعها ، طالما أنه يملك البديل الأوفق ، والقرين الأجمل أما على مستوى التقنية القصصية ، فعادة ما يلجأ وجيه عبد الهادى لحذف المقدمة - عملا بنصيحة تشيكوف الذهبية - إمعانا فى الحذف والتركيز ، ودخولا فى الموضوع دخولا مباشرا ، والأمثلة كثيرة سنكتفى منها بمثالين . الأول من قصة « يا جملى » ص ٥٥ حيث يبدأ القصة بهذه العبارة :

« و .. جاءت الضربة فيما بين الفخدين

بعدها كانت الآهة عالية » (٨)

وفى قصة « يهوذا على صدر أيوب » ص ٢٩ يبدأ بالعبارة التالية :

« كان من الطبيعي جدا أن يسقط » (٩)

ونلاحظ فى العبارة الأولى أنه بدأها بحرف يحسبه النحويون على ما قبله ، وهو ما يشير إلى أن ثمة أحداث ما قد وقعت قبل ذلك ، وأن الكاتب حذفها أو سكت عنها ، وها هو يريد لنا أن نلتفت إلى هذا ، ونترك ذاك وهو ما حدث أيضا فى العبارة الثانية ، والتى نستشف منها أن هذه السقطة لم تكن الأولى ، إذ سبقتها محاولات عديدة ، وجاءت « جداً » لتوكيد البداهة والحتمية ، وأما الفعل الناقص - الناسخ - « كان » فيوحى بأنه لم تحدث محاولة صعود أخرى منذ وقعت الواقعة ، وهلم جرا ..

أما النهايات - نهايات القصص - فهى مفتوحة فى أغلب قصص المجموعتين .. ومبتورة فى بعض القصص .

وهو ما ينسجم مع ما ذهب إليه ب . راسل ، وما تؤكده بعض مدارس الفلسفة الحديثة من أنه لا توجد نهاية مغلقة أو بداية جامعة مانعة ، فقد تكون نهاية شىء ما بداية لشىء آخر ، والعكس ممكن .

ما يهمنا فى هذا النطاق هو أن هذه النهايات المفتوحة - والمبتورة

هى إمعان فى الحذف ، والتركيز ، والإيماء وإحداث الصدمة !

هذا بالإضافة إلى الالتزام بوحدتى الزمان والمكان ، ووحدة الانطباع وغير ذلك من مواضعات تقليدية للقصة حرص الكاتب على التحرك بحرية داخل نطاقها .

ونادرا ما يلجأ القاص لبعض الحيل الدرامية التى دشنتها الرواية وبات على القصة القصيرة ـ إمعانا فى المفارقة النوعية ـ أن تتعامل معها بآليات أخرى ، ومنطق آخر ، ومن أهم هذه الحيل ما يسمى بتيار الشعور stream of conscience والاسترجاع أو الاستدعاء flash back وغير ذلك .

ما يهمنا فى هذا المقام ألا يكون الكاتب عبد أدواته . .

وأن يبدأ ليس ـ فقط ـ من حيث انتهى الآخرون ، ولكن من حيث أنتهى هو أيضا . فشرفه أن يتخطى باستمرار ، وأن يكتشف ويتجاوز ، وألا يقع فى أسر نمط ما ، أو كاتب ما من الكتاب .

والحق أن وجيه عبد الهادى يحاول أن ينوع فى مضامينه ، ويعدد مداخله وأدواته ، وهى مشكلة يعانى منها أكثر من ٦٠٪ ممن يكتبون فى هذه المنطقة ، فيستخدمون ذات الآليات تقريبا ومن ثم ، يصبح الحلم بالتميز والفرادة بعيد المنال ، لا سيما لدى من ينهلون من منهل واحد ، وينتمون لجيل وثقافة واحدة ، وتغريهم بعض وسائل الإعلام - وبعض النقاد - بصورة مثالية - نموذجية - واحدة للإبداع وبالتالى النشر والانتشار !!

وقد تمخض عن ذلك ظهور بعض الظواهر والنتائج التى يمكن أن تكون وليدة صدفة ، لكنى أرى أنها مهمة ، إن لم تكن لى ، فعلى الأقل لغيرى ، ولنضع أيدينا عليها :

بادئ ذى بدء سنلاحظ : أن أكثر من خمسة وخمسين بالمائة من قصص المجموعتين قد وقعت فى ست صفحات - لكل قصة - كما جاءت كل مجموعة فى ست عشرة قصة ، ووقع الكتابان فى مائة صفحة لكل كتاب !!

ومن ناحية أخرى سنلاحظ أن ثمة إحدى عشرة قصة من قصص المجموعة الثانية - وعددها الكلى ست عشرة - تبدأ بفعل ماض ، فى حين تصل هذه النسبة - فى المجموعة الأولى - إلى ست قصص من قصصها الست عشرة ، ويتوزع الباقى ما بين المضارع - ثلاث قصص - واسم الفاعل - ثلاث قصص - وظرفى الزمان والمكان ، ثم الجار والمجرور - أربع قصص - كما سنلاحظ أن ضمير المتكلم قد صارت له السيادة فى قصص المجموعة الثانية وهو ما قد يدفعنا إلى الاعتقاد بأن قصص المجموعة الأولى كتبت بعد الثانية ، وإن نشرت قبلها .

والحق أننا هنا لا نرصد هذه الملاحظات بغرض الإدانة - على الإطلاق - ولكن بغرض الكشف والفهم ، والربط بين علاقة وأسئلة النص وفى هذا النطاق تجدر الإشارة إلى أن استخدام الفعل الماضى .

- لاسيما فى بداية القصة - يؤثر على حيويتها وديناميكيتها ، إذ يبدو الأمر .

- كما يقول يحيى حقى - وكأنه قد فات ومات ، وأنك - فى حقيقة الأمر - إنما تنفخ فى جثته بحثا عمّا بقى فيها من روح !

وهو سعى محكوم عليه - عادة - بالإخفاق ، لاسيما وأنك ستضطر لاستخدام الأدوات المصاحبة لهذا الفعل ، وأهمها « الكنكنة » أى : كان .. وكنت .. وكنا .. وكنتم الخ ..

وكأنك تحاول أن تعيد الطزاجة والمذاقية لـ .. « طبيخ بايت » !

والحق أن التجربة علمتنا أنه إذا ما اقترن الوصف - لا التصوير - بالفعل الماضى فإن النص يتحول إلى جثة هامدة لا يفيدها مدح ولا قدح كما يقولون !

فإذا ما تذكرنا أن الوصف - بدوره - يقتل التشويق ، ويغرى بالإسهاب .

وأن الحوار قد يحد من رتابة السرد ، وجب علينا أن نلجأ إلى التجربة - تجربتنا ، وتجربة من سبقنا - لنختبر كل المعطيات ، ويكون الانحياز لتجربتنا الشخصية وقياسنا الحر (١٠) .

وفى ختام هذه الإطلاله .. أود أن أشير إلى قصة أطاحت بكل ما ذهبنا إليه فتفردت ، وتميزت وسط كل القصص بخصائص لم تتكرر فى تجربة الكاتب فجاءت :

* أقصر قصص المجموعتين (١١) .
* بدأت بفعل مضارع ، وهو ما لم يحدث فى غيرها من القصص .
* وصلت فيها الوجازة إلى درجة غير مسبوقة لدى الكاتب .
* أعطى دورا - لافتا - للصوتيات ، والكلمات المبتورة كصوت الميقاتى ، والارتطام ، والبكاء ، وسقوط الأشياء وغير ذلك .
* بلغ الحوار فيها درجة عالية - ومتفردة - من العمق والرفاهة والديناميكية .
* أتاح دلالات أكثر عمقاً للعنوان - عنوان القصة - دون أن يلخصها أو يكشف عن محتواها أو يضعه فى صيغة سؤال ، وعلى النص أن يجيب عليه إلى غير ذلك من حيل بدائية !!
* زاوج بين الأفعال والضمائر بدربة لافتة للنظر .

* جنح للغموض المحبب ، الذى يعطى أبعاداً رأسية للنص ، دون أن تدمغه بالاستغلاق أو التكلف !!

وحرصا على الوقت والمساحة ، سنضطر لأن نقتطع جزءاً من القصة يمكن أن يدلل على ذلك ، ففى صفحة ٩٠ س ٣ يقول :

« عربة .. عربتان .. رجل .. رجلان .. سيدة .. سيدتان وأطفال كثار . أحكم الرتاج .. هم ..

– ياولد لا تضرب أختك .. آه منكم (بم .. بم .. دش)

– أنتم أحرار مع بابا

واء .. واء هيء .. هيء .

ترن .. ترن .. ترن

– شاى !

– أنت مشغول

– شاى .. » (١٢) .

والحق أن هذا الأسلوب أو الاتجاه فى كتابة القصة القصيرة ليس جديدا كل الجدة ، لا سيما بعد أن طرقه كتاب كثيرون لعل أكثرهم طفوا على سطح الذاكرة الآن هو محمد حافظ رجب ومدرسته – محمد الصاوى ، محمد إبراهيم مبروك ، السيد حافظ – عاطف سليمان – محمود عوض عبد العال وغيرهم – وإن كان ذلك لا يعنى عدم تفرد وجيه عبد الهادى ، أو وقوف كل كتاب تلك المدرسة – أو الاتجاه – على خط واحد !!

وهو ما يجعلنا نتوقع أن تأتى القصص اللاحقة لقصص هاتين المجموعتين أكثر نضجا وتنوعا وإيغالا فى قراءة الواقع والقدرة على فهمه وتفسيره .

المراجع والهوامش

(١) المجموعة الأولى صدرت عام ١٩٩٢ - سلسلة إشراقات أدبية عدد ١٠٥ - هيئة الكتاب - تحت عنوان : « ومن يوقد أعواد الثقاب » وتقع فى ٩٩ صفحة .

* والمجموعة الثانية صدرت عام ١٩٩٤ عن سلسلة « أصوات أدبية» عدد ٦٩ - التى تصدرها هيئة قصور الثقافة - تحت عنوان : «فك الحزن » وتقع فى ٩٩ صفحة !!

(٢) راجع مثلا قصة : ومن يوقد أعواد الثقاب - من المجموعة الأولى - ص ٣ وقصة الحنين للحياة - المجموعة الثانية - ص ٧١ .

(٣) أكثر من ٦٠٪ من قصص المجموعة الثانية و ٥٥٪ من المجموعة الأولى.

(٤) جل قصص المجموعتين كتبت قبل عام ١٩٩٢ ومن ثم لم تتدارك حرب الخليج وتأثيراتها الانقلابية .

(٥) من هذه القصص قصة عن «الذهاب والعودة » - المجموعة الثانية - ص ٧ ، وقصة « مؤمنة والأسطورة » ، من نفس المجموعة ص ٩٢ ثم قصة : « نوبة شجاعة » ، وهى القصة التى نحاول قراءتها هنا .

(٦) المجموعة الثانية ص ٤٧ .

(٧) المجموعة الثانية ص ٤٨ .

(٨) المجموعة الثانية .

(٩) المجموعة الأولى .

(١٠) لا يمكن تعميم ذلك - بطبيعة الحال - لكننا هنا نستند إلى التجربة التاريخية التى راكمتها التجربة القصصية بدورها لذا ، وجب التنويه .

(١١) نشرت القصة على صفحتين ونصف من القطع الصغير - ص ٨٩ - من المجموعة الثانية .

(١٢) البيضة ص ٨٩ - من المجموعة الثانية .

محاولات فى الوثب

قراءة فى قصص دمياطية

توطئـة

لا شك أن دميـاط من أنشط المحافظات الأدبية فى مصر . ولا يرجع ذلك - فيما أقدر - لكم المبدعين فيها قياساً إلى غيرها - وإنما لنشاطهم وفاعليتهم ، وقدرتهم على الاتحاد والاندماج . والحق أن هذا النشاط قد بدأ فى أواخر الستينيات ، إذ شارك أدباؤها فى ضخ الدماء فى شرايين الثقافة المصرية ، وكان المرحوم « يوسف القط » من أبرز فرسانها ، كما كانت دمياط من المحافظات التى بادرت باقامة المؤتمرات ، والندوات ، والمطبوعات الجادة والمجتهدة ، التى كانت - وإلى وقتٍ قريب جداً-- متنفسا لادباء كثيرين من خارج الاقليم .

فعلى مستوى المؤتمرات ، كانت من المحافظات السباقة فى إقامة المؤتمرات فأقامت مؤتمرها الأول فى ١٢ سبتمبر ١٩٨٥م .

فاكتسبوا خبرة مازالت تتراكم ، ولفتوا الأنظار لمواهبهم وقدرتهم على الحركة ، وهو ما فشلت فيه محافظات أكثر عدداً وعدةً .

*نعود فنؤكد أن هذه الحركة لم تتأثر- كما-تأثر غيرها -بهجرة بعض عقولها الأدبية إلى العاصمة ، ومنهم على سبيل المثال : أبو العلا السلامونى وصبرى موسى وعلى سالم ، ومحمد الشربينى ، وأحمد الشهاوى ، وأحمد أبو العلا ، وغيرهم ، لكنها استعادت عافيتها ، ووقفت على قدميها ، بفضل السماحة التى تداولت بين أجيالها .

* قدم هذا البحث في مؤتمر دمياط الأدبي الذي عقد بمدينة دمياط ١٩٨٧ .

* وقبل أن نترك هذه المنطقة – الزلقة – يصح أن أشير – وبسرعة إلى أن هذه الحركة لم تتأثر – كما تأثر غيرها – بأزمة النشر والتواصل، التى تفاقمت خلال الحقبة الساداتية ، وعرفت بأزمة النشر ودوريات الماستر . .

إذ عرف هؤلاء الكتاب كيف يتخلصون من هذا « الطوق التسلطى»، بل ويساعدوا زملاءهم – خارج الأقليم – فى ذلك ، وأن يقولوا « لا » للتسلط ، والاستقطاب .

كما استطاع أدباؤها – بنقودهم ونقود الثقافة أيضا – أن يشاركوا بفعالية فى « ظاهرة الماستر » ، وأن يتفردوا بالاستمرار ، والنفس الطويل .وكان لمجلتى : « الرواد » ، و « عروس الشمال » ، تأثيرهما اللافت فى ذلك . إذ تجاوزتا حدودهما الإقليمية ، إلى غيرها من أقاليم مصر ، وأصبحتا قبلة – ومتنفساً – لكثير من الكتاب والأدباء الذين أغلقت فى وجوههم منابر النشر المركزية ، لأسباب يصعب حصرها فى هذا المقام .

من هذه المحافظة النشطة جاءتنى « رزمة » من المجموعات القصصية لزملاء أعزاء تحتوى على :

* مجموعة كاملة للزميل مصطفى الأسمر تحت عنوان : « ابتسموا للحكومة » .
* ومجموعة ثانية لحلمى ياسين تحت عنوان : « البحر . . أولاد نوح» .
* وثالثة لفكرى داود تحت عنوان : « الحاجز البشرى » .
* ورابعة – منسوخة – لمحمد شمخ تحت عنوان : « كونشرتو وطنى » .
* وخامسة – منسوخة – لعابد المصرى تحت عنوان : « صيد العنكبوت » .

وهو كمُ يكفى نصفه لكى يعد المرء رسالة دكتوراة ، ومن ثم لم يعد بالوسع - والحال كما ترى - إلا أن تقف على المرتكزات كما يقف الدبلوماسى على رؤوس الموضوعات .

والحق أننى قرأت كل هذه القصص بإمعانٍ . وتمتعت ببعضها أيضا ، لكنى - وبشكلٍ عام - سعدت بهذا الزخم ، وهذا الحضور المتعدد ، والذى يشى بأن ما سيكتب سيكون أفضل وأعمق ، نتيجة لتراكم الخبرة ، وطواعية الأدوات ، والتوق للمغامرة الإبداعية .

ولنبدأ بمجموعة « ابتسموا للحكومة » للقاص المخضرم مصطفى الأسمر والذى سبق له أن أصدر أكثر من ست مجموعات قصصية ، صال فيها وجال كما يقولون . لكنه فى هذه المجموعة ركز على همٍ واحدٍ تقريباً وهو الهم السياسى بتجلياته .

ولقد تعامل القاص مع هذه القضايا من زاويتين أساسيتين :

* الأولى : كشف أبعاد المشكلة ، و « تقرير » الواقعة . .
* والثانية : السخرية المرة ممن بيدهم الأمر ، وهم هنا - كما هو واضح من عنوان المجموعة - رجالات السلطة التنفيذية .

وهو - طبعا - حر فى أن يناقش ما يشاء من قضايا وأفكار ، لأننا أحرار أيضا فى التعامل مع هذه الأفكار وتوابعها . .

غير أن ما يجب أن نحاسب عليه أى كاتب هو : كيف قال ما قاله ؟

وهى كيفية لا تتعارض - أو تتناقض - مع « الموضوع » ، على اعتبار أن الشكل والموضوع - أو المبنى والمعنى- جناحان لطائر واحد .

وإن كنا - فى القصة الحديثة - نؤكد على الكيف أحياناً ، إذا ما

قارنا بين نصين متناصين ، كما يفاضل الأركيولوجيون بين نسختين لتمثال واحد ، أحدهما أصل !

والحق أننى أصبت بحيرة حقيقية ، فقد قرأت لمصطفى - من قبل - قصصاً تتميز « بالإبداع » والتفرد ، والمقصود بالإبداع هنا تلك الحالة الخاصة التى قد « تتوازى » مع الواقع حين تصوره ، لكنها - أبدا - لا تقرره ، ولا تقع فى غواياته . ذلك « التوجدن » الجمالى الذى يقترب من الشطح الصوفى ، دون أن يتلبسه أو يقع من مزالقه ، أو يضحى بحريته ، لأنه لا يصهر فى بوتقته ، إلا ما يتفق مع تصوره ، ومنطقة النوعى !!

ودون الدخول فى محاجاة تنظيرية ، أقول أن حيرتى كانت شديدة حين انتهيت من هذه المجموعة ، وذلك لجموحها الذهنى الذى هدد كل قصص المجموعة تقريبا ، وأوقعها - لغويا - فى مزالق اللغة الصحفية التقليدية ، من خلال ذلك الأسلوب التوصيلى ، السببى ، المباشر ، الموشى بمسحة تعليمية - وفوقية - لافتة !

والحق ان المقام هنا لا يسمح - كما اتفقنا - بأمثلة كثيرة ، أو براهين ضافية ، ولكن يكفى أن نشير إلى بعض الملامح الأسلوبية - ما دمنا نتكلم عن الكيفية - والتقنية القصصية المفارقة بطبعها :

ففى قصة « يوم ماجت الأشياء فى بعضها » يقول على سبيل المثال : « أطعته وشاركته كل خطوات استبدال العجلة بدءا من رفع جانب العربة كلها ، بواسطة الكوريك ، حتى معاونته فى حمل العجلة التالفة ووضعها بشنطة العربة وبعدها ركبت . . » إلخ . . ص ١٠ .

وفى نفس القصة ص ٩ يقول : « أنا جالس بمفردى داخل التاكسى إلا من السائق » . . إلخ .

والحق أن النماذج التى يمكن الاستشهاد بها كثيرة لكنا سنكتفى منها بهذين المثالين لندلل على أفقية هذه اللغة ، وإطنابها وتساهلها .
ولا أظننى بحاجة للتأكد على ما حققته القصة القصيرة - الحديثة - من الإيجاز والتكثيف والمفارقة ، والسكوت عما يجب السكوت عنه ، فهى تترك الشرح والتحليل و « الرحرحة » للرواية ، وإن كانت الرواية الحديثة قد تخلصت من ذلك أيضا ، فى محاولة منها للتمايز ، وضرورة أن تفارق لغة الصورة التى تفوقت فيها الشرائط المرئية ، على الكلمة المكتوبة ، وبات على الأخيرة أن تبحث لها عن لغة مفارقة ، قد يكون الإيجاز أو الاستبطان ، أو ما وراء الوعى التقليدى !

** أما محمد شمخ فى مجموعته - التى ضمتها الرزمة - فيراوح فى قصصها بين السرد التقليدى الحكائى المثقل بالكنكنة - كان وكان وكنت إلخ - وبين التوق للتجريب والمغامرة السردية ، وتجاوز المباشر والعادى والمطروق وقد وضح ذلك فى قصتين هما : « طفولة » ، و « سبعةُ أنخاب فى صحة القمر الصناعى » غير أن ما يهدد هذه القصص - أيضا - أنها لا تعرف متى تسكت ومتى تتوقف ، متى تلّمح ومتى تصّرح ؟

أما على مستوى اللغة ففيها محاولات فى التجريب يمكن الإشارة إليها لعل أهمها محاولة تعميم الفصحى وتفصيح العامية .

وهى محاولات لا نقول بجدتها وانقطاعها ، إذ وضحت فى كتابات بعض الرواد - وبعض كتاب الوسط - لعل أوضحهم : يحى حقى ، والمازنى وإدريس وغيرهم .

بيد أن اللافت للنظر - والشىء بالشىء يذكر كما يقولون - هو كثرة الأخطاء اللغوية - النحو ، والصرف ، والإملاء واضطراب

الضمائر ، وبنية الجملة – وهو ما قد يوحى بأن الخبرة لم تتراكم بعد ، والأدوات لم تتشكل بصورة توحى بالمرونة والقدرة على التجاوز ولن أسهب فى تعديد ذلك ، ولكن تكفى الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال وسأضع خطاً تحت أخطأ توفيراً للوقت والجهد . يقول :

* صعدت سلالما حجرية
* كنت أحس بالحب أو شيئا كالحب
* كان بها أراجوزا
* تنتظر على مقعد منزوى
* عينيه ترمقني
* عيناه توسع ثم تضيق
* عيناه كانت تقول
* كل عامود يرمى سلاسلا

ومن مزالق التعبير والبنية :

* شد الفوطة في رقبته
* أبى لا يخفى شيئا عليه
* ازاحها إلى الجنب ، والى الجنب الآخر

وإن كان ذلك لا يعنى غياب مناطق الجمال والإيجابية . لاسيّما حين يقول : « دمعت عيناى .. ورأيت الشارع ضفيرة طويلة تحت حذائى الجديد » أو يشبه فروع الشجر بالستائر إلخ ..

ورغم أن الحوار عند محمد حاد وتلغرافى فإنه يفقد رشاقته أحيانا حين يسرف فى استخدام الأفعال أو الأوصاف أو الصفات إلخ ..

لكن ما يجعل الرهان قائماً ، هو أن الكاتب يمتلك من المقومات ما يجعله قادراً على التجاوز ومن ثم الإضافة .

** أما عابد المصرى فيشترك مع محمد شمخ فى كثير من المزالق التى سبقت الإشارة إليها ، فهو يقع فى أخطاء لغوية أقل ، لكن لا توجد قصة من قصص المجموعة تخلو من كلمة « فجأة » التى كنا نأخذها على قصة الأربعينيات وما قبلها ، كما تنتشر بعض « الكلاشيهات » التى كانت شائعة فى ذلك الوقت ومنها على سبيل المثال قوله : وتمضى الأيام ، وفى اليوم التالى إلخ ..

أما على مستوى التجربة ، أو الخطاب - بشكل عام - فهو يتعامل - كثيراً - مع المطروق والمعروف دون محاولة فارقة لتجاوز ذلك السطح الأول ، والمفهوم الأول وهو ما يجعلنا نؤكد على ضرورة التركيز على المغامرة ، والتخطى ، باعتبارهما من أهم خصائص « الإبداع » .. وبغيرهما لا يمكن أن يتحقق الكاتب أو يتفرد .

ومن ثم نلحظ أن كثيراً من « القصص » قد تناصت مع تقنيات نوعية أخرى كالحادثة والطرفة وأحيانا النكتة !

كما وسمت النمطية أغلب المعالجات والبنى اللغوية ، وردود الأفعال ، ولذلك لا تلبث أن تفرح كثيراً حين تراه يتألق فى بعض الجمل لا لسبب ، إلا لشعورك بأنه بذل الجهد ، وأعمل العقل و « شغّل » المخيلة ، كما فى قوله : « يفتح صنبور عينيه ، فتتشكل دلتا الملح فوق جبينه ، ويلتقى فرعاها عند أسفل دقنه » .

لا سيما إذا سبق مثل هذا التعبير الغامض الذى أورده حين قال : والرصيف يطوى نفسه فى سجل الحرمان » ! وذا لفرط مجانيته ، ولفته الأنظار إلى ذاته !

أما أخطاء اللغة فهى كثيرة أيضا ومن ثم سنكتفى بأمثلة قليلة ومنها :

* أملك جنيه
* ان أحد ما اقتلع جذورها
* اغرورقت عيني
* استمرت النملتان في الصعود والهبوط تبحث عن مخرج
* بات رداء الحجرة ممزق

ونحن هنا - بطبيعة الحال - لا نتصيد أخطاء اللغة فى شماتة - كما قد يبدو للبعض - ولكنا نحاول أن نقف على الجهد الذى بذله الكاتب ليدعم ويحفر ويشحذ حاسته اللغوية ، وإحساسه بدقة الدلالة أو شفافيتها ، ونشير إلى أن المسألة تتعدى أخطاء النحو إلى السياق والمدلول ، وتهدد أركان البنية اللغوية برمتها ، كما تقف حجرة عثرة فى طريق تطوره اللغوى ، ومشاركته فى التجديد والإضافة .

وهو ما يجب أن نراهن عليه دائماً .

** أما حلمى ياسين فى مجموعته - أولاد البحر .. أولاد نوح - فيقف على الجانب الآخر ، ولن أتورط فى مقارنات ، لكن يكفى أن أشير إلى قدرته اللافتة على القص وتعدد - ومرونة - تقنياته ، وقدرته على الإمساك بما كان يوسف إدريس يسميه بـ« القفشة القصصية »، ذلك القبس الذى لا يعود قط ، والذى يتوجب على الكاتب الموهوب أن « يخطفه » قبل ان يخفت وينتهى .

أستطيع - من هنا - أن أشير إلى تعدد وثراء قصص هذه المجموعة وقدرة كاتبها على السيطرة على خيول النص ، وإدارة معركته بحنكة لافتة للنظر .

ومن ثم تجد لكل تجربة قصصية نهجها الخاص ، وحرارتها المميزة، ولغتها الخاصة فى إطار « خطاب » واحد - بالطبع - هو خطاب القاص ، الذى يمتلك القدرة على الإيهام ، وتجاوز المطروق

والمهضوم ، ويمتلك ما هو أهم - فى تصورى - وهو « الحساسية الفنية التى تعينه - بطبيعة الحال - على ضبط « إيقاع » النص وتهميش « ربع المهم » ، و « نصف الهام » والسكوت عن المعروف والذى يمكن معرفته بجهد قليل .

كما تكشف المجموعة عن وعى حقيقى بمقومات القصة القصيرة، وخصائصها النوعية . وقدرة الكاتب - كاتبها - على تسخير امكانات الشعر - بنوعيه - وتقنية « القصة داخل قصة » (١) والتناص ، وأحيانا الاتكاء على مقولات التراث الشفهى والمدون (٢) كما يجيد تصوير الشخصيات (٣) ويفاد من تقنيات المسرح والسيناريو (٤) وأخيراً المسرح الشعرى (٥) ،

كل ذلك فى اهاب رؤية ضامة ، للحياة والأحياء ، تتوشى أحيانا بهم فلسفى ، أو نزوع شعرى ، يتجاوز الموت . والميلاد ، والوجود والعدم، وتنتهى بعض القصص نهايات تشبه البدايات وبدايات تبدو كالنهايات .

وكلها خصائص ومقومات تحتاج لعكوف خاص فى مقام آخر .

** أما مجموعة « الحاجز البشرى » لفكرى داود ، فهو يهتم بعوالم إقليمية متعددة ، وقضايا بيئية - محلية - يراها مهمة .

وهو فى اهتمامه هذا يحاول أن يصور ذلك بعدة طرق وتجليات من خلال لغة جيدة ، تحاول أن تجتهد ، وتفارق السهولة المتاحة والتقليدية المبتذلة .

كما تتبدى خبرته القصصية فى إنهاء بعض القصص نهايات تشف عن حساسية فنية عالية (٦) والبعد عن غوايات الشعرية - المتكلفة - والإنشائية الساذجة والتصورات القبلية ، والمعلبة .

أما العوالم التى يصورها فكرى فهى عوالم مألوفة ومطروقة ،

وهـو ما يدعوه - إن أراد الاستمرار فى رصـدها وتصويرها - أن يغير - على الأقل - زواية الرؤية . وأن لا يتـوقف عن الاكـتـشـاف ، وصـقل أدواته، فالكتابة الإبداعية - بطبعها - جهد مستمر ، ومغامرة دائبة ، واكتشاف ظاهرى وباطنى لمئات الحيوات التى تدور حولنا بلا كلل .

وكلها مواهب مضافة لموهبة الكتابة على كل موهوب أن ينميها وأن يتخلص من مثالبها فى الوقت ذاته .

وفى النهاية ، لابد من الاعتـراف بأن هذه الطريقة المبـاشـرة فى القراءة النقدية قد تغضب البعض ، لأنها - ببساطة - غير مغلفة بالسكر، ولا تدور حول النص ، أو تراعى حسابات خاصة ، أو عامة ..

ولكن لا بأس من مرارة بعض الدواء ، إذا كان البديل أكثر مرارة !! كما لابد من الاعتـراف بأن المدح ميسور ، ولكن لمن لديه عرض أو غرض لأنه يدغدغ ذلك الجزء الإنسانى الرخو فى معظم الكتاب . ويشعرهم « بالموضوعية » وهى - فى تقديرى - إهانة حقيقية للناقد والمنقود .

وإن كان هذا لا يعنى أن ثمة من يملك كل الحقيقة ، فقد يكون لكل قضية - كما يقول الصينيون - ثلاثة جوانب : جانبى ، وجانبك والجانب الصحيح ! !

الهوامش :

(١) راجع قصة عباد الشمس . ص ٧٦ .

(٢) راجع قصة من أوراق الدكتور بلابنجو ص ٨٤ .

(٣) راجع قصة أغنية ليوسف ص ٥٦ .

(٤) راجع قصة أولاد البحر .. أولاد نوح ص ٥٠ .

(٥) راجع قصة رجال الزمن القادم ص ٢٤ .

(٦) راجع مثلا نهاية قصة « مجرد محاولة » ص ٨ والجزية ص ١٧ وحيثيات واقعة ص ٥٢ .

ملاحــق

يثير رجب سعد السيد فى كتاباته ظاهرة لافتة تتجلى فى قصص بعض كتاب الجيل وكاتباته ، وهى النمطية . فقد تقرأ له قصة لأول مرة فلا تجد بأسا : فثمة لغة جيدة ، وفكرة واضحة وصياغة متماسكة ولكنك تصدم حتى تقرأ مجموعة كاملة ، إذ تكتشف أنها « تنويعات » على لحنٍ واحد كما يقولون !

وهى قضية مهمة لسببين أساسيين أولهما : أن النفس الإنسانية قلقه بطبعها ولا تثبت على حالة سرمدية ، كما لا تتكرر حالة إنسانية ما .. بنفس الكيفية دائماً . فالتغير والتباين بل والتناقض صفات أساسية فى وعى البشر وفعلهم ، كما تتميز الطاقة الإبداعية - أو الموهبة حسب الخطأ الشائع - بالحيوية والمرونة والقدرة على الحركة والنماء والتجاوز المستمر .

أما السبب الثانى فهو أن الكتابة الإبداعية - بطبعها - نوع من أنواع الاكتشاف يتوازى مع الإكتشاف العلمى ، وإن انطلق من منصته ! وهو اكتشاف لا يعدم التراكم ، وإمكانية تعميمه وحتى لا تقع فى كهف التنظير ، يحسن أن ندخل من العام إلى الخاص و « نميط اللثام » عن مرتكزات مجموعته الأولى « العزف على الأوتار المرتخية» . التى صدرت عام ١٩٨٢ .

١ - الأشكال المستخدمة :

نعلم أن الفصل بين الشكل والموضوع مستحيل ، فالشكل يخلق مضمونة فى العادة ، فهو تلازم وتواكب يشبه فى علاقته علاقة السبب بالمسبب ، أو السبب بالنتيجة ، ومن ثم يصعب فصم أحدهما عن الآخر ، ولكننا نضطر إلى ذلك حين نكون بصدد التحليل النسقى أو

الإجرائي والحق أن رجب من الكتاب الذين يؤثرون الأسلوب الشعرى، ولكنه يختلف عن سعد الدين حسن في قدرته على توظيف هذه الشعرية ، وتضفيرها فى خطابه الأدبى ، فهو - إذن - أسلوب درامى قبل أن يكون غنائياً ومن هنا تلعب لغته دورها فى التظليل والإيحاء والتصوير والإحالة . فتشعرك بالتوتر أو الهدوء ، والسكون أو الحركة، دون أن تصرح بذلك أو تلتف حول المعنى وإنتاج الدلالة .

وإن كان ذلك لا ينفى وجود بعض المزالق الخطابية والمباشرة والتقريرية أحياناً ، وهو ما سوف نناقشه فى حينه .

* نلاحظ أيضا الولع باستخدام ضمير المتكلم فى أغلب القصص وهو ضمير يوحى بالحميمية والصدق والاعتراف ، ولكنه - بدوره يقيد حركة الكاتب - أى كاتب - ويفرض عليه آليات معرفية وسلوكية محدودة، أو محددة ، وهى سمه تصاحب أغلب التجارب الأولى !

* نلاحظ أيضا الإفراط فى استخدام الشخصيات الثانوية ، وإزالة الحدود بين الزمان والمكان بصورة تجعل القصة أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة .

٢ - طبيعة التجربة :

ولا شك أن اقتراب الكاتب من تجربته الشخصية وعمق إحساسه بها ، يجعله أقرب إلى الصدق والمصداقية غير أن هذه الميزة يمكن أن تنقلب إلى نقيضة حين يعجز الكاتب عن تعميم الخاص ، فتتحول التجربة العامة - الأدبية - إلى تجربة خاصة ، وتزال الحدود بين القصة والسيرة -Autobiography - فيحل التقرير محل الإيهام ، وما يمكن تسميته بالصدق العينى محل الصدق - أو الخلق - الفنى .

والحق أن هذه المزالق هددت هذه المجموعة برمتها وحتى لا نعمم ما يجب تخصيصه أشير إلى نقطتين :

* فعلى المستوى اللغوى : شاعت بعض الألفاظ والصفات والتراكيب والإيقاعات التى وسمت التجربة بالنمطية ومنها : دروع - سيوف حسام - جواد - نضال - دانات - فارس لا يشق له غبار إلخ .. كما تكرر - أو تسيد - اسم : أحمد ورقية أغلب القصص وتميزت رقية - دائما - بالسنة المكسورة ، والندبة إلخ ..

* وعلى المستوى الدرامى والتقنى : تشابهت الاستجابات النفسية وردود الأفعال المتشابهة . فالبطل - فى جميع القصص - واعٍ دائما وعلى قدر كبير من الثقافة ، ولديه القدرة على التحليل والاستنباط وحواره - القليل - مع الآخر فيه غمز ولمز . وهى سمات لا نعترض إلا على تكرارها وتسيدها بصورة تحد من طاقة الإبداع ، وطاقة التلقى أيضا .

ونحن لا نعترض - بطبيعة الحال - على حرية الكاتب ، أو حتى على ولعه بذاته العارية ، فالذات هى مصدر اللذات - كما يقول مالك حداد - وهى مخزن كل مبدع بحيث لا نملك إلا أن نقول إن «الحياد» البادى للمبدع هنا إنما يكشف عن انحيازه مهما حاول إنكار ذلك ، فاختياره لأبطاله أو وضعهم فى مواقف معينة يشى بوعيه ومراميه أراد ذلك أو لم يرد . ونحن هنا . لا نفتش فى الضمائر - كما يبدو لرابع وهلة - لكننا نقرر حقيقة أو سراً من أسرار الكتابة .

فالكتابة كثيرا ماتعكس وعى كاتبها وتشى باهتماماته وثقافته .

٣ - محاولة تطبيقية :

فى قصة (صورة من قريب لوجه حبيبتى) تطارد الذكريات المقبضة ضمير باحث شاب خرج لتوه من الجيش . يلاحظ - وهو

المقاتل الذى ضحى بسعادته من أجل الآخر - ما آلت اليه حال الناس بعد الحرب !

إن مشكلاته الشخصية تكاد تكون محلولة ، فهو يسكن فى منزل جديد وغيره ينام فى المخابئ وأكواخ الحطب ، وهو يتعلم وغيره يتخبط فى ظلمات الجهل . وهو يعمل ويجد راتبا ثابتا ، وغيره يعيش على هامش الحياه ويغامر كل يوم ليجد ما يسد رمقه !

إذن ماذا يؤلمه ، وقد توفرت له كل هذه المقومات ؟ ..

وهل هى حساسيته الخاصة ، أم هى الغيرية والفروسية ؟ أسئلة كثيرة تطرحها هذه القصة !

ما يعيب هذه القصة هو عرضها الأفقى للأحداث بصورة تجعلها أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة .

٤ - خصائص عامة للتجربة :

ثمة خصائص عامة يمكن رصدها بسهولة من تجربة رجب سعد السيد وهى على سبيل المثال :

١ - إيثار التجربة الذاتية أو التى تقع فى نطاق الذات ، وقلنا إنه يصيب التجربة بالنمطية أو يهددها بذلك على الأقل ، لاسيّما وهى تصاغ بآليات متكررة ومتشابهه إلى حد بعيد ، ومن ثم فالمغامرة الإبداعية فيها محدودة وربما كانت محافظة ، وهى سمة تكررت أيضا فى بعض الأعمال التى صدرت بعد ذلك .

٢ - يتحرك الكاتب بسهولة بين حواجز الزمان والمكان ، وأحيانا بين الضمائر - متكلم ، غائب ، مخاطب - لكن هذا كثيرا ما يقوده إلى الإسهاب لا سيّما حين تتعدد الشخصيات ، وتتفرع الأحداث فيترهل النص وينفرط ، ويصعب عليه بعد ذلك جمع شتاته وإعادة تضفيره من

جديد لكنه - أحيانا - ينجح فى تجاوز ذلك بمهارة لافتة فى بعض المواضع .

٣ - كثيرا ما تقوده « الشاعرية » إلى الخطابية فيستخدم بعض أدواتها ومنها : يامن - أيا - أيها - الخ .. كما يسقط أحيانا فى المباشرة والتقرير حين تأخذه الحماسة ، أو تضغى الحالة على الخبرة ، فيصادر حركة الشخصيات وينوب عنهم ، ويتكلم باسمهم ، وهى سمة تداركها فى مجموعتيه اللاحقتين .

٤ - كثيرا ما تضغى التجربة الذاتية أو السيرة بمعنى أدق على التجربة القصصية ، ومن ثم تلحظ شيوع ضمير المتكلم ، وتستطيع أن تستشف طبيعة الكاتب - عمره وعمله ووظيفته الاجتماعية ، ونوع دراسته وطبيعة تفكيره إلى آخر هذه السمات التى تصاحب بعض التجارب الأولى والتى يختلط فيها الذاتى مع الموضوعى ، فيطغى الإفضاء والبوح والتطهر على التجرد الموضوعى ، والغيرية ، وهى أعذار يمكن قبولها إلى حين ، وإن كانت تساهم - بدورها - فى «تنميط» التجربة كما قلنا ، وتضيف سرا جديدا لها .

٥ - كثيرا ما يرسم الكاتب شخصياته رسماً داخليا ، ولا يهتم بالرسم الخارجى بنفس القدر من الاهتمام ، ومن هنا نلحظ أفقية الرؤية وواحديتها ، وتشابه ردود أفعالها ، وضيق مساحة - مساحات - الاختلاف والتباين بين الشخصيات والافعال ، وهو ما يحد من عمقها وثرائها وتعددها ويقيد حركة الخيال والتخيل ، ويمحى بعض الظلال - أو المجال النفسى للشخصية - للنص .

وكلها خصائص يمكن - بالمران والتجريب - تجاوزها بسهولة ، مادامت « الخامة » أو الإمكانية موجودة ، ومادام فى العمر - كما يقولون - بقية ، نستطيع فيه أن نشد هذه « الأوتار المرتخية » ، ونشحذ حدودها .

يكتب محسن يونس بطريقة خاصة ، وعن بيئة خاصة .. فهو فى مجموعته الأخيرة « الكلام هنا .. للمساكين » يحاول أن يخط لنفسه طريقا فى غابة الإبداع ، وأحراشها المعتمة وهو حق لا يستطيع أحد رده .

بيد أن ما على الشجرة شيء .. وما فى اليد شيء آخر !

فهو ـ مثلا ـ يتعامل مع اللغة بطريقة تصعبها ، وتعسر وصولها بسهولة حتى إلى القارئ المخضرم . وهى ـ فى جوهرها ـ لغة مطروقة ، لكنه ـ إمعانا فى « الخصخصة » يحاول أن يشخصنها من خلال تقديم الفعل على الفاعل ـ مثلا ـ أو المفعول على الفعل ، أو يغير من مواقع الضمائر ، وحروف الربط والجر والإشارة ، أو يستخدم أسماء متشاكلة أقرب للصفات منها للأسماء إلخ .. وثمة أمثلة عديدة على ذلك سنكتفى ببعضها حرصاً على المساحة ، ومنها : « كيف هى أعقبت شيخ البلدة عيالا .. » و « لأنه يريد أن يقتل فى الوقت هذا » . و « الشمس خارج المقهى كانت أصفرت » و « الصياد هذا خلبفة رجل عادى » وغير ذلك من ملامح قد نركز عليها فى مقام آخر .

أما الآن فلابد أن نعرف شيئاً وهو : أن العوالم التى ينطلق منها محسن يونس عوالم مختلفة بحكم موقعها الجغرافى حيث قرى الصيادين الصغيرة المنعزلة ، والتى ترتبط بالماء والبحيرة ارتباط الوليد بالحبل السرى ، وحيث تدخل مياه المد حتى إلى غرف المعيشة وتعود بأوانى المطبخ .

وفى أحيان كثيرة تعود بما فى الأرحام !

فى سياقات تزال فيها المسافة بين الثابت والمتحول . والعام والخاص .. والذى لى .. والذى لك !

ولعل هذا هو ما يجعل « للامتلاك » قيمة مضاعفة .. امتلاك الزوجة أو الثروة أو السلطة ، أو الدواب - وأحيانا كلهم - وهى قيمة يتقاتل عليها الجميع ، ليس لأنها « قوة » فى مواجهة الغير .. أو أداة للتباهى الاجتماعى فقط ، ولكن لأنها أوتاد وثوابت فى مواجهة متغيرات المكان، ومفاجآت الحياة (*) .

ولأنه عالم محدود وضيق فإن النميمة تلعب دورها .. فى هذه المجموعة وهى سمة اجتماعية تنتشر فى القرى والمجتمعات الصغيرة والمنعزلة ، حيث يعرف الناس بعضهم البعض ، ويحركهم الفراغ الاجتماعى والعدوان المستتر ، ونوع من الإسقاط النفسى حيث تصبح النميمة - هنا - سلاح من لا سلاح له !!

وقد وفق الكاتب فى رصد ظواهر هذا العالم شبه المجهول :

* حيث تنتشر ظاهرة الانتقام أو الثأر ، كما يحدث فى بعض قرى الصعيد مع فارق مهم هو أنه لا يقوم على الدم ، أو التفاخر بأكل كبد القتيل ، لكنه - هنا - لا يتعدى : تعريه سارق أمام الناس وتركه يمضى عاريا ، أو تعريه امرأة لا تريد أن تلبس السواد فى جنازة زوجها ، أو زج

(*) وهو ما يذكرنا برواية مهمة للكاتب البرازيلي جوزويه دي كاستو اسمها « الناس والسراطين » ترجمها نزيه الحكيم وطبعتها دار الكاتب العربي عام ١٩٦٧ .

صبى على امرأة عجوز على سبيل الهزر فتتحول المسألة إلى غضب وخصام ، أو إحضار صبى سب كبير الصيادين ليعلن ندمه على مشهد من الجميع .

* ونلاحظ ـ فى المجموعة ـ احتفاء بالمرأة لا نجده فى مكان آخر ، ففى مجتمع يقوم على الصيد والقنص ، ويغيب فيه الرجال بحثا عن الرزق ، نجد أن المرأة تقوم بدور يذكرنا بالمجتمعات الأمومية حيث تلعب دور الحامية الحانية ، ودور الأب والقائد معا .

ومن هنا نلاحظ أن اسم الرجل يقترن باسم زوجته ، وفى نفس الوقت قد يكتفى باسمها الأول ، بعد حذف اسم الأب أو اللقب - إمعانا وتوكيدا - فيقال : رجل عايدة ، إنكارا وتعريفا ، أو ينسب الولد لأمه فيقولون : محروس ابن رابحة ، أو محمدين بن راوية إلخ .

ما يمكن تأكيده أيضا هو أن التصنيف لا يقال على سبيل التحقير .. كما نلاحظ مثلاً فى بعض قرى الجنوب المصرى ، التى يعاير فيها الرجل بأمه باعتباره غير جدير بالاحترام .

كما نلاحظ أن هذا « التراث » بات ينسحب على كل شىء .. حتى على من يأتى من خارج القرية للزيارة . فها هو الصغير - فى قصة المدينة رجل ثمل - يرى « عمته ورجلها » قادمين من القاهرة ، وكوكب « ورجلها » من البحيرة ، « ورجل وهيبة » يأتى من السوق .. إلخ .

وهذه « التابعية » إنما تعود لغياب الأب ، وقيام الأم بعدة أدوار تكسبها القيادة والقوامة ، حتى إذا مات الأب - وهى ظاهرة تتكرر بحكم أخطار المهنة ومصاعب الحياة - قام الولد بدوره ، واستمرت الحياة دون أن يتأثر دور الأم بذلك ، حتى يسافر فتتقلد أخته أو زوجته مقاليد القيادة !

ومن هنا - أيضا نلاحظ أن الحزن على موت الأب - رغم دراميته - لا يكون فاجعا ولا انقلابيا فى أغلب الأحوال ، على عكس ما يحدث فى المدينة - مثلا - حين يموت العائل الوحيد ، فلا تجد « ربة البيت » من يحمى صغارها ، ويدفع إيجار بيتها وأكلها وشربها فتبدأ الدراما اليومية .

لكن الأمر هنا يختلف اختلافا بيناً . . ومن ثم نجد أن الحزن على الفقيد . . أن وجد أصلاً فهو لا يدوم طويلا ، فالحياة لابد أن تستمر ، وأن تتغير الأدوار ، فيقوم «الدوبلير» - وهو الابن فى كل الحالات - بدور البطل ، أو يضطلع بدوره ، وتقوم الأم بدورها التقليدى الذى يشبه دور « ملكة النحل » فإن فقدت الأثنين تحولت إلى غراب يعيش بمفرده ، أو انضمت إلى طابور الأرامل المعروفات بالاسم والرسم ! واللائى يفقدن كل أمل فى الزواج فيقمن - متطوعات - بدور «البرلمان الفئوى» الذى يراقب كل أعمال المترملات حديثاً .

ورغم أن « لقمة العيش » تتوافر للجميع - بسبب التكافل الاجتماعى وبساطة الحياة وبعدها عن كل ما هو كمالى - فإن الزواج بأرملة مستحيل استحالة لبن العصفور ، ومن ثم يدهشنا أن نلاحظ أن

هذا المجتمع البحرى يحتفل بإنجاب البنات احتفاله بإنجاب الأولاد ! رغم كثرة الأرامل وقلة الرجال ، ورغم أن الولد هو من يقوم بخوض البحار ، ومن يأتي بالسمك والهدايا ، فهو لا يكرم بسبب جنسه ، أو حتى عمله ، فالكل يعمل فى ذلك المجتمع الأممى المستقر مكن دوره هنا يختلف - تماما - عن دوره فى الجنوب المصرى ، حيث يتفرغ - هنالك - لمراقبة الأم ، وقيادة البنات ، وينوب عن الأب حتى ولو كان أصغر أخواته .

ما يهمنا هنا هو أن هذه العوامل - على تعددها - عوالم بسيطة ونمطية تتكرر باستمرار وهو ما يجعل التعبير عنها بصيغ « غير بسيطة» مسألة مزعجة ، لا تصب كلها فى خندق الفن !

ومع أن هذه ملاحظات قد تكون - بدورها - ذوقية أو خلافية .. إلا أن ذلك لا يقلل - أبدا - من جهد محسن يونس وسعيه المشكور للفرادة والتميز .

« بين الكاتب .. وموضوعه »

ينطلق حسين عبد العليم – في معظم كتاباته – من تجاربه الخاصة وما يمكن أن تمليه هذه التجارب والمشاهدات من تداعيات وانطباعات .

وهو حين يفعل ذلك لا يلغي الآخر كلية ، أو ينفي تجاربه ، فهو حاضر – بجمسه وأشيائه – بروحه وكثافته الجسمية ، لكنه حضور «يخدم» دائما على الذات المحولة للأحداث ، والمهيمنة على الممارسات والمؤولة للأسباب والنتائجة .

وعادة : لا تخرج هذه الاهتمامات عن نطاق الأصدقاء والمعارف – من غاب منهم ، ومن وقر في الذاكرة – وربما عرجت على بعض المترددين على مكتبه – كمحام – أو على سائقي « السرفيس » الذين يتعامل معهم يومياً أو بعض البائعين أو زملاء الجيش الخ ..

وعلى نطاق الأشياء والمسميات : كثيراً ما يورد أسماء الشوارع التي سكن فيها ، أو يسكن فيها أصدقاؤه ، وأسماء بعض الحاجات والأدوات التي يستهلكها في حياته اليومية – كأنواع السجائر والمساحيق والمأكولات الخ ..

ونحن – بطبيعة الحال – لسنا ضد هذا التوجه عى إطلاقه ، فهو قد يوحي – أو يوهم – بالحميمية ، والدفء الإنساني ، وصدق الشهادة والاقتراب من أسرار العلاقات الإنسانية ، وما يمكن أن يتمخض عن ذلك من صدق فني واجتماعي ... ومن ثم فهو يقف في تضاد مع التجارب الذهنية الباردة ، والكتابة الأيدولوجية – والفوقية – الموجهة ، والتي تحاول أن تتقنع بأقنعة الفن ، وتخفي لزوجتها ، وسطحها البارد .

لكن فى مقابل ذلك – وربما بسببه – يمكن أن تتوصل هذه التجربة – الصادقة المخلصة – وتفقد مصداقيتها ، وغيريتها ، وفاعليتها الدرامية وعمقها حين تتعلق على ذاتها ، أو تبدأ من الجزء إلى الجزء . وتفقد قدرتها على التعميم والتواصل ، وتغدو مجرد تهويمات وشطحات وتداعيات لا تعنى سوى صاحبها ، أوتلعب دور الرسائل المتبادلة بين صديقين ، ومن ثم تظل دائماً أسيرة ذلك الإطار المحدود المغلق ، فتنحسر مساحات المغامرة وتضيق الرؤية ، وتفقد قدرتها على التواصل والغيرية . .على إعتبار أن الفن والأدب فى القلب منه - رسالة إلى الآخر لها شفراتها الاجتماعية والجمالية واللغوية الخ . .

* * *

– ففى مجموعته الثالثة – الأمسيات والضحك والولادة – التى صدرت عن سلسلة أصوات أدبية – عدد ١٧٩ – يواصل حسين عبد العليم ما بدأه فى مجموعيته السابقتين ممعنا فى الولوج إلى تلك العوالم التى تختلط فيها السيرة بالقصة ، والشخصى بالعام . فى لغة تشف وتغلظ ، تهبط وتتألق ، إذا ما استدعى الحال هذا أو ذاك .

وما يمكن الإشارة إليه – باطمئنان – هو أنها لغة متساوقة إلى حد بعيد ، ومتسقة ، بعد أن تخلصت من فقرها القاموسى والدلالى الذين هددا مجموعتيه الأوليين .

والحق أن حسين عبد العليم من الكتاب الذين تظلمهم قراءة قصة واحدة ، إذ يتحرك فى إطار خطاب كلى أو مشروع يصعب فصمه . وهو مشروع يتجلى فى عدة خيارات وأولويات وممارسات ينحاز فيها لما هو شخصى أو قريب ، أو وقع تحت ناظرية أو سمع به .

ومن ثم فهو يكتب عما حدث لأخته وزوجها ، وصديقته وصديقه ، ويهدى قصصه لأولاده وأصدقاء طفولته إلخ . .

وهى مسألة لا يجب أن نطمئن إليها تماما ، فقد تكون خادعة ، أو تنطوى على قدر ما من « المراوغة الشرعية » التى تجيزها طبيعة الأدب ، أو لا تجيزها .

* * *

تضم المجموعة خمس عشرة قصة تدور أغلبها حول ذلك المحور الذى أشرت إليه ، باستثناء قصة أو قصتين ، ونلاحظ أن هاتين القصتين قد كتبتا بضمير الغائب - أو الهو المشاهد - ولا أستطيع أن أجزم إذا ما كان لهذا علاقة مباشرة بكونهما أفضل قصتين فى المجموعة أم لا . ولكن يكفى - فى هذا النطاق الضيق - أن أركز على إحداها :

* ففى القصة الأولى - قصة عزة - يتكشف لنا نوع الازدواج أو الانفصام الذى يمارسه بعض أفراد المجتمع من قهر ومحاصرة على غيرهم بدعوى الحفاظ على الفضيلة . ومن ثم يجيز لنفسه أن يراقب «الآخر » ويترصد خطاه وسلوكياته ، وأن يؤولها بمنطقه المخالف ، وبما يعزز شكوكه ويرضى غروره ، وحين لا يجد ما يشفى غليله ، ويشبع فضوله . يختلق ما يؤكد تلك الشكوك . ويعزز ذلك لدى الآخرين ، فيستعديهم ضد « عزة » لأنه لم ينلها ، ولم ير عريها حتى وهو يحشر عينه فى ثقب باب غرفتها وهو لا يعلم أنه بحصاره هذا - والذى لم يكلفه به أحد - يرتكب عشرات « الذنوب » والخطايا التى يعاقب عليها الشرع والقانون . فهو فقط لا يحترم حق الآخر فى أن

يستقل بحياته وقراره، ويتمتع بحياته طالما لا يؤذى أحدا ، وإنما لأنه يعطى لنفسه الحق فى «الوصاية على راشد» دون تكليف رسمى أو شرعى بذلك !

* فماذا فعل ذلك « الرقيب » غير المتوج، والذى يناصره - بكل أسف - كثير من القمعيين والساديين ومدعى التدين والمحافظة ؟ وهل هو - فعلا - « لا يريد وساخة قدام - وليس داخل - شقته » ؟ ومن أعطاه هذا الحق ومتى ؟ وهل هو - فعلا .. رجل طاهر وغيور وذاهد ؟

وهل من واجبات الغيور - على أى شىء - أن يسترق السمع والنظر إلى غيره ويرى لذة فى ضربه وفضحه وإدمائه ؟ .

إن كل ذنب « عزة » أنها لم تلبس قناع الطهر ، لأنها أصلا طاهرة ولم تستجب لتحرشات صاحبنا الورع - أو غيره - لأنه متزوج - بغض النظر عن قبحه الروحى أو الجسمى - ويمكن لهذه العلاقة - حتى ولو أخذت سمتا شرعيا - أن تقوم على أطلال علاقة سابقه ولأنها أكثر نقاء وإمعانا للبصيرة ، فهى ترفقها أصلا ، وتغلق ملفها . ولأن الآخر «لحوح» « وبجج » « وبصباص » و« غتت » ولزج ، فهو لا يتوانى لحظة : فيشوه سمعتها ، ويعرض بكرامتها ، ويفشل فى إغوائها ، دون أن يشعر بأى ذنب أو شعور بوخر الضمير !!

وهى حالة سجلها يوسف إدريس فى أكثر من قصة لعل أوضحها - الآن - قصة « محطة » وحادثة شرف - مع الفارق طبعا - لكنها عند حسين تأخذ شكلا أكثر سادية ودموية ، حين يجرها من شعرها ، ويدخلها شقته - ليثبت تعديها على حرماته - ثم يضربها بعصا - حين عضته فى كتفه - حتى همد الجسد ، وتفجر الدم . وإمعانا فى الكذب والرعونة ، يغلق عليها الباب - باب شقته - وينزل هو وزوجته ليستعدى

عليها « النساء الشرسات » - توزيعا للمسؤلية - لينتقمن - ربما - من قبحهن ، أو فقرهن أو عجزهن عن التطيب ، أو التحرر من « رقابة » الزوج والأخ ، والأخت ، والعم ،والخال ،والجد ، والجدة ،والجيران ، والاولاد ، والمجتمع كله !!

وهن حين يفعلن ذلك ، لا يفعلنه لأنهن يخفن على أزواجهن منها كما يعلن عادة ، وإنما لأسباب أخرى كثيرة وبما كانت الغيرة - بمعناها الشامل - أحد دوافعها وربما روح القطيع ، أو تفريغ الإحباط أو إشباع السادية والكبت ، وعدم الامتثال والإذعان . إذ لماذا لا تذعن مثلهن ؟ .. لماذا لا تنزل إلى حضيضهن ؟

القصة تشير إلى أنه لا يكفى أن تكون منطويا و « فى حالك » ليتركك الناس تعيش فى أمن وسعادة ، إذ يجب أن تمارس دورك فى الإختراع اليومى للأكاذيب ، وأن تلبس كل الأقنعة بشرط ألا تشعرهم بأنك تكذب !! فنحن لا نصدق - عادة - من لا يجيد الكذب !

وعلى كل حال لست أنت الأشرف والأنبل والأجمل ، لأن من يخلع عليك هذه الصفات يؤكد لنفسه - دائما - أنه الأشرف والأنبل ويصدر لك الفائض فهو لا يمنحك هذا الشرف إلا لأنك انخرطت بكاملك فى حضيضه وذبت بكيانك كله فى بوتقته ، وأمكن اختراقك من كل الزوايا ، بما يسمى بالعادات و التقاليد و الأعراف والقوانين ، والشرائع الدينية ، وأقانيم الجنس - النوع - والجيل والبيئة والضرورة إلخ ..

ترسانة لا يمكن الإفلات من حصارها إلا بحلين . الأول : أن تحبس ، والثانى : أن تدخل مستشفى المجانين !!! وفى كلا الحالين

لا تعفى - أيضا - من الالتزام والانخراط ، والامتثال والإذعان ، إلى آخر ما هو معروف ، ومترادف ، ومكرور ، وهى حلول لا تعفى ولا تحل ، ولكنها - على العكس - تلزم وتربط ! فهى ليست انتقالا أو اختياراً بين « الحرية والضرورة » ، ولكن بين أن تقهر قبل الأكل أو بعده ؟! حرية أن تختار موتتك ، أو كيف ستشرب « شربة الخروع » هذه : بيدك اليمنى ، أم اليسرى ؟ ! أنت حر .. حر تماما .. ولكن عليك أن تشربها لأننا - أيضا - أحرار فى كيفيات إلزامك بشربها ؟ إن « عزة » هنا تعرف أن « البعد عن الناس غنيمة » وأن الاعتزال والاعتكاف قد يعفيانها من « كلام الناس » وأقوالهم ، ونميمتهم ، لكن المشكلة أن هذا ليس قراراً يتخذه أى فرد فى أى شارع ، وقتما يشاء ، وكيفما يريد .. لا .. هنالك «إجراءات » ، و « أصول » و « مناورات » لنا منها «الظاهر » فقط ، مادام الظاهر ينبئ عما فى الباطن !!

نعم لا مكان لأنبياء جدد بيننا .. ولا مكان لملائكة تظهر شيطنتنا .

كما لا يكفى أن يكون سادرا أو طاهرا أو نبياً ، كى تسلم من ألسنتهم « وفكوكهم » فهذه الصفات لا تخلع عليك - هكذا - مجانا ، أو كل الوقت ، إذ يمكن لذلة طفيفة منك أن تنعتك بنقيضها !!

وهو ما حدث لعزة .. حين صدقت أن العزلة والكلفة ، يمكن أن تحميانها من ألسنة الناس وشرورهم ، وهو شرك لا يزلق إليه إلا الأغبياء !! .

* كان مهما أن يشير القاص إلى مسرح الأحداث - مجرر حارة فى

منطقة شعبية لم تنسجم اجتماعيا بعد - لأنه قد يحدث في غيرها بكيفيات وردود أفعال أخرى .

* وكان مهما أيضا أن يستخدم ما يمكن أن نسميه باللغة الموازية .. التي تنسق مع معطيات الأحداث وردود أفعال الأشخاص .

* وكان مهما - أخيرا - أن يختار العنوان - عزة - ليس ليضعها موضع الصدارة أو بؤرة الأحداث فقط ، وإنما لطرحه إمكانية « فتح العين أو كسرها » وما يمكن أن يحمله ذلك من دلالة ضافية تتصل بالإباء أو المنعة والندرة !

بيد أن ما يلفت النظر بحدة هو ما تشير إليه القصة وما تطرحه من معطيات ودوال . فحقوق « الآخرين » - وبالمفارقة - تخصم دائماً من حقك !! والسكوت عنك له : ثمن آجل وثمن عاجل ، وعليك دائماً ان تدفع ضرائب اجتماعية لكل من يقابلك في الطريق !! ولكل مقام مقال : فما يقال في العانس لا يقال في العازب ، وما يقال في البكر لا يقال في « الثيب » أو المطلقة ، وما يقال في الصغير لا يقال في الكبير وهلم جرا

ومن ثم كان على « عزة » أن تدفع ثمن جمالها وعزتها ، إذ لا يكفي - كما سبق - أن تكون عصّية ، أو تأخذ الأمور مأخذ الجد ، لأن المجتمع كثيرا ما يقول لها : لماذا تحرمين الآخر من جمالك ، وشم عطرك ، وذوب حليبك ؟! فإذا ما قالت : إنني ألتزم بمواصفات المجتمع و « قواعده » - مرغمة - كي أحمي نفسي من بطشه وعسفه ، قالوا : لا .. هذه « القواعد » لم نصنعها لكل الناس ، نحن نضعها في

(*) مارك توين في معرض تعليقه على الفاشية والديمقراطية .

طريق من لا يملك طيبا .. ولا حليبا .. هى - إذن - جزء من تكتيك ، فلا تأخذينها بكل ذلك الجد ، فنحن نحب كل شخص يقول لنا رأيه بصراحة .. إذا كان هذا الرأى يتفق مع رأينا (*) وتنتهى قصة « عزة » نهاية مفتوحة ، حين تصعد النسوة الشرسات إليها وقد تسلحن بالعصى والشباشب ، ومن خلفهما زوجته تنتشى بسعادة داخلية ، بينما يأتى هو - دائما - فى المؤخرة ، منشيا بعطر عزة ومتألما مما تركته أسنانها على كتفه !

فهل نحن بإزاء نهاية ، أم بداية ؟ وهل يمكن أن تستسلم « عزة » لقدرها فتموت بالشباشب كما ماتت - مثلا - شجرة الدر بالقباقيب ؟ أم تقاوم ، وتجد في البحث عمن ينصرها ؟ وهل يظل « الاتحاد » ضدها حتى باب غرفتها ؟ أم يحدث ما يشل إرادة الجميع ؟

بقى أن أشير إلى قضية مهمة تغيب عن معظم قصص المجموعة وهى العمق ، والتأمل ، وتعدد الدلالة ، والغوص إلى أبعد الطبقات . وهى مسألة سأكتفى - فقط - بطرحها ، ولفت النظر إليها ولن أعطى لنفسى الحق فى تحميل المجموعة ما لا تحتمل ، فقد يكون في الأمر ما هو شخصى - يخصنى كقارئ - وهو مبدأ - على أى حال - زلق ، لأنه يحاول أن يعلم الكاتب كيف يكتب ، وهى مسألة تتصف بحساسية فائقة .

أما الأخطاء اللغوية فهى بسيطة ، وقد يكون للطباعة دور فيها ، أما الرغبة فى إحلال لفظ مكان آخر ، أو عبارة مكان أخرى فتظل محض تقدير شخصى لا يعول عليه كثيرا .

القصة النوبية

إدريس على .. نموذجاً

سطع مصطلح « الأدب النوبى » فى وسطنا الأدبى منذ سنوات قليلة فتراوحت ردود الأفعال بين الرفض والقبول والغضب والتجاهل .

والحق أنه مصطلح مراوغ بالفعل ، وقد يفتقر للدقة والموضوعية . إذ لا يكفى - على سبيل المثال - أن يكتب كاتب ما ولد بالنوبة ، ليكون أدبه - بالضرورة - نوبياً .

ومن ثم فهو قد يجوز على الأدب الذى يكتب بالنوبية ، أو عن النوبة . وبما أن « النوبية » - بلغتيها - لغة شفهية أى لا تكتب ولا تدون ، فلم يبق أمامنا سوى أن نطلقه على الأدب الذى يكتب بالعربية « عن » النوبة - واقعها ووقائعها ، ناسها وأرضها - سواء كتبه كاتب ولد بالنوبة ، أو ولد فى بور سعيد ، فالواقع أن معظم - إن لم يكن كل - الأدباء الذين ولدوا بالنوبة لا يعيشون فى النوبة !

ومن ثم فجل كتاباتهم تعبر عن همومهم الخاصة كحضريين أو نوبيين يعيشون فى الحضر ، وتؤرقهم - كما تؤرق غيرهم - هموم الغلاء والسكن والمواصلات وتدنى الوسط الاجتماعى بما يطرحه من قيم هابطة ، وسلوكيات مسفة ومستفزة تشى بالعسف والظلم ، أو بالكبت والقهر .

وكلها خصائص تستقطب جل اهتمام كتاب الطبقة الوسطى ومادونها . بذات الآلية التى تتجلى فى إبداعات حسن نور ، وحجاج

أدول ، ويحيى مختار ، وإبراهيم فهمى ، وإدريس على وغيرهم من الكتاب النوبيين الذين يعيشون خارج النوبة .

فهم - كمتعلمين - تركوا قراهم الفقيرة بحثا عن « لقمة العيش » وسعياً وراء حياة اجتماعية - مادية وحضرية - أفضل ، وهو حق لا يستطيع أحد أن ينكره على النوبى العادى باعتباره مواطنا مصرياً .

كما أنهم - ككتاب - يبحثون عن فرص للنشر والانتشار ، وهو حق لا يستطيع أحد أن ينكره أيضا .

ولعل ما يلفت النظر إلى هؤلاء الكتاب النوبين هو أنهم مقلون فى كتاباتهم عن النوبة !! قياسا إلى حاصل جمع كتاباتهم الأخرى ، وهى ظاهرة يمكن فهم دلالاتها بسهولة غير أن ذلك لا يقلل من نوبيتهم ، بقدر ما يعبر عن صدق مشاعرهم وطبيعة الضغوط - المشتركة - التى تواجههم كمواطنين مصريين ، ثم قدرة « الحضر » على استقطابهم وتحويل اتجاهاتهم ، وأولياتهم .

ففى كل مجموعة من مجموعات - حسن نور أو حجاج أدول على سبيل المثال - تجد قصة أو قصتين عن النوبة ، وكلها - طبعا - مكتوبة بالعربية للنوبيين وغيرهم ، مثلما نكتب عن الفلاحين دون أن يقرأنا - بالضرورة - الفلاحون أو نعيش بينهم .

إدريس على من أفضل هذه الأصوات الجادة ، ولا أحب أن أقول أفضلهم حتى لا أقع فى أى حكم قيمى ، وإن اتفق معهم فى نفس الهموم تقريبا وعبر عنها بكل ما يمتلك من قدرة وحماسة ، وإن كان قد تأثر - بدوره - بشمندورة خليل قاسم قليلا أو كثيرا ، غير أن إدريس يتفرد بوضوح لافت فى الرؤية وقدرة أعمق على التحليل

الشجاع ، والربط بين العلاقات ، كما يتفرد بإدانة الدجل والنفاق الذى يتم باسم التدين أو التقاليد ، بصورة حادة ، وجارحة ، وربما كانت صادمة أحيانا .

وهى خصائص ميزت إنتاجه السابق : « المبعدون » ، وواحد ضد الجميع - ولنتأمل العنوان - كما تبدت إلى حد ما فى روايته الأولى «دنقلة » ونضجت فى مجموعته الأخيرة : « وقائع غرق السفينة » والتى هى بين أيدينا الآن .

ففى هذه المجموعة ارتاد مناطق لم تطرق كثيرا من قبل ، كما تعامل مع الوقائع بجرأة نغبطه عليها ، وقدرة لافتة على تحليل هذه الوقائع وكشف عوارتها دون أن يقع فى المباشرة أو التقرير ، ودون أن ينافق أو يهادن :

ففى القصة الأولى والتى تحمل عنوان المجموعة : « من وقائع غرق السفينة » - وأرجو أن نلتفت إلى دلالة العنوان - بصور حال أسرة معدمة تعيش على الفتات المهربة من موائد الأغنياء المترفين .

فالأب - أو الربان - يهلك يوميا من الظهر إلى الفجر ليأتى لأولاده بالفتات المهربة ، وحين يضبط يطرد بلا أية رحمة ، ودون أن يسأل طارده نفسه عما يمكن أن تؤول إليه حياة مخدومه أو أسرته ، إنه يلقى بثلثى « خروف محشى » فى القمامة ، ولكنه ينهش من يأخذ قطعة منه لأولاده المنتظرين .. حتى ولو كانت فى القمامة !!

حالات تتكرر كثيرا فى بعض بيوت الأثرياء ، لتكشف عن نوع الحمق والسفة والبشاعة والأنانية . إن الأب - أو الربان - يعمل بكل إخلاص وجهد وكل أمانيه أن : « يرتاح يوماً » ولكن من يضمن سلامة السفينة ؟ ومن يطعم ركابها ، ويشبع نهمهم الدائب ؟

بدأ « التمرد » من الولد الأكبر .. فهو يرفض الأكل بدعوى أنه قمامة: فالمالح يزاحم الحلو ، والحريف يجاور المر . يقول : « لماذا يطعمنا أبى الفضلات ؟ هل نحن متسولون ؟ إذا كان عاجزا عن إطعامنا فعليه أن يقتلنا وينتحر ؟! غير أن هذا « الوعى » لا يخدم ركاب السفينة، فهو يرى الربان يعمل كالنحلة الشغالة ، التى لا تملك أن تأخذ قطرة من عسل الخلية !

ومن ثم فالسفينة برمتها لن تتقدم خطوة واحدة ، أو بمعنى آخر فرسخا واحدا ، مادامت تدور حول نفسها ، ومن ثم يضطر نائب القبطان - أو الولد الكبير - تحت ضغط القهر والحاجة أن يخرج شاهرا سيف الرفض فى وجه الجميع ، وضد كل السفن ، فيوزع المنشورات ويخرج على النطاقين : نطاق الأسرة ، ونطاق النظام السياسى للمجتمع ، بما يمثلانه من سلطة أبوية يراها قاهرة وظالمة بما يكفى لأن « تغرق » السفينة بمن فيها وما فيها فينهار الأب - القبطان - ويعتقل الولد الأكبر ، وتتعرض حياته المريضة للموت والباقين للتشرد .

وفى القصتين التاليتين : خروج بلا عودة ، ووطنى حبيبى ، يدين إدريس كل أشكال التسلط والتجبر والوصاية .

غير أن هذا التسلط - والوصاية - يتسلل إلى غرفة نومه ، بل إلى سريره ويصدر عمن يفترض أنهم أقرب الناس إليه وهى زوجته : سكنه وخندقه الأخير ، فيزداد عنادا ، وتحديا ، ويتحول الغزال الوديع إلى غول يخنق فى قصة « الجميل والوردة » ثم يتحول إلى مارد يحطم ويدمر فى قصة « النزيف » ويدافع عن حقه الطبيعى فى الحياة وعن

وجوده كمخلوق فُطر على حب الحياة ، والتمسك بأسباب السعادة ومرادفات الفرح .

ولكن .. إذا كان الفقر يتعس بعض الناس ويقهرهم ، فالثراء الفاحش يمكن أن يلعب الدور نفسه ! ففى قصة « ، وطنى حبيبى » يرهق المال حامليه ، ويؤرقهم بحراسته ، والسهر عليه .

وذلك لأنهم يتصورون أن كل من حولهم لصوص مثلهم ، طامعون متآمرون عليهم . وهو ما يزيدهم تسلطا وتجبرا ، ويجعل جوازات سفرهم وحقائبهم جاهزة دائما ، حيث أموالهم « المغسولة » فى بنوك سويسرا وأمريكا وبنما .

ومن ثم ، فأمراضهم أكثر ، وضغطهم أعلى ، ومغامراتهم أخطر وحيلهم لا تعرف التوقف ، وهو قدر كل « الأطفال الذين يستأثرون بكل اللعب لأنفسم » !

كما احتوت المجموعة أيضا على « قصة نوبية » واحدة هى « كوما كوما .. جاكم الله» ، وهى جملة نوبية تبدأ بها الحواديت عادة على غرار « كان ياما كان » .

وهى - كأغلب القصص النوبية - تنزع إلى « الشمال الغنى » ، والهجرة إلى « مصر » هربا من الفقر والجهل والمحاصرة ، فهو قدر كل متعلم وكل من يستطيع أن يعمل ، ويحارب بأظافره ، فيهرب بجلده من «الفقر والتماسيح والطريشات والعفاريت والعقارب » إلى « البق والأكلان والسل والترام الذى يقطع الأرجل والأيدى - ص ١١٢ - فهو خيار بين النار والرمضاء كما يقولون .

غير أن الكاتب / البطل حين يعود إلى قريته بعد ثلاثين سنة

تقريبا يجد ما يجده كل من يغيب ويسافر ، فقد خضع كل شيء « لقانون التغيير » الذى لا يرحم فتغير العام والخاص : ضاع الأب ، وماتت الأم ، وعلى الرصيف يقول : « صدمتنى جهامة الوجوه ، وحيرنى فتور الاستقبال ، فلا بنادق خرطوش تطلق للتحية ، ولا ملح وفيشار ينثران فوق الرؤوس ، والنساء عابسات تخرج الزغاريد من حلوقهن كالصراخ ، أما الرجال فهم ينظرون بعداء إلى القطار والغرباء» فهل هو تقرير لواقع فعلى أم محض وهم وخيال ؟

وأيا ما كان الأمر ، فثمة تغيرات لابد من الاعتراف بها ، ومرارات لابد من تذوقها .

وكلها من ثمرات الغربتين : الشخصية والجغرافية .

إذ صاحب تغيير المكان - نقل النوبة - تغيير فى شخصية المهاجرين وفى كيفيات تلقيهم للحياة ، وهو ما عبر عنه إدريس فى أكثر من قصة لعل أهمها - من وجهة نظرى - قصة « كوما كوما » وعبر حسن نور عن ذلك فى أكثر من قصة لعل أشهرها قصص : خور رحمه ، ودوامات الشمال ، والولد النوبى .

وتبدت فى روايته الأولى « بين النهر والجبل » ، وعبر حجاج أدول وإبراهيم فهمى ويحيى مختار كل حسب قربة أو بعده من النوبة وأهلها .

وإن ظل معطف محمد خليل قاسم - ذلك الكاتب الرائد - يظلل الجميع دون أن يخفى عيونهم ، أو يحد من نموهم الذاتى وفرادتهم النوعية .

فأهلا بالتعدد ، ومرحبا بمن يضيف زهرة جديدة إلى بستان الكتابة القصصية ، والثقافة المصرية والعربية .

الفهرس

صدر للمؤلف

* سبع وريقات شخصية

مجموعة قصصية - هيئة الكتاب - ١٩٩٣

* تطهر الفارس القديم

مجموعة قصصية - سلسلة أدب الحرب - ١٩٩٦

* حارس الغيوم -

مجموعة قصصية - سلسلة أصوات أدبية - ١٩٩٩

* البعد الغائب

دراسات في القصة والرواية - قصور الثقافة - ٢٠٠٠

* خيانات شرعية

رواية - قراءة للنشر والترجمة - ٢٠٠٥

* الوتر المشدود

دراسات في القصة الإقليمية - الكتاب الفضي - ٢٠٠٦

-تحت الطبع :

* القصة القصيرة فى مصر

الجيل الخامس نموذجا .

* أخبار سوسو

مجموعة قصصية

* الضوء والنار

دراسات فى القصة والرواية

* الحائط الأخير

أربع روايات قصيرة

* شتاء العمر

مجموعة قصصية

●● صدر من هذه السلسلة .

١ - آلام صغيرة وقصص أخري - الفائزون في مسابقة القصة القصيرة عام ١٩٩٨.
٢ - يوميات عروبة - د . هاني الرفاعي .
٣ - ما رواه البحراوي - عبد الرحمن شلش .
٤ - أبناء نادي القصة - محمد محمود عبدالرازق .
٥ - زوجتي لا تريد أن تتزوجني - فتحي سلامة .
٦ - الحي الراقي - فتحي مصطفي .
٧ - الياسمين يتفتح ليلا - عزت نجم .
٨ - حدائق السماء - محمد سليمان .
٩ - الفائزون بجوائز آخر القرن العشرين - الفائزون في مسابقة القصة القصيرة .
١٠ - دلوني علي السبيل - محمد الشريف .
١١ - الجدة حميدة - حسن الجوخ .
١٢ - فستان زفاف قديم - علي عيد .
١٣ - بحر الزين - حسن نور .
١٤ - من أوراق العمر - محمد كمال محمد .
١٥ - إحراج - نادية كيلاني .
١٦ - البنات - هدي جاد .
١٧ - عاد الأسد .. أسداً نبيلا - عبد المنعم السلاب .
١٨ - عراف السيدة الأولي - محمد القصبي .
١٩ - حكايات عن العربيد - صلاح عبد السيد
٢٠ - السلمانية - صلاح معاطي .
٢١ - الفائزون أول القرن الحادي والعشرين - الفائزون في مسابقةالقصة القصيرة .

٢٢ ـ صبحي الجيار والمحنة المضيئة ـ مصطفي عبد الوهاب .
٢٣ ـ الرغبة الوحيدة ـ صومي عبد الله .
٢٤ ـ الغزال في المصيدة ـ محمود البدري .
٢٥ ـ خراط البنات ـ صفوت عبد المجيد .
٢٦ ـ القصة القصيرة عند ثروت أباظة وقضايا المجتمع ـ حسين عيد .
٢٧ ـ حوار مع جنيه – عصام الصاوي .
٢٨ – ليلة موت – عبد الحميد الفداوي .
٢٩ – حبيب حبيبي – درويش الزفتاوي .
٣٠ – لقاء غير متوقع – محمد صفوت .
٣١ – التوأم وقصص أخري – الفائزون في مسابقة نادي القصة القصيرة .
٣٢ – أكثر من عمر – عبد الفتاح مرسي .
٣٣ – من حياة – رستم كيلاني .
٣٤ – فرحة الأجراس – عبد العال الحمامصي .
٣٥ – أنا .. ونورا .. وماعت – رفقي بدوي .
٣٦ – الليلة الثانية بعد الألف – مختارات من القصة النسائية في مصر – إعداد وتقديم يوسف الشاروني .
٣٧ – ثلاثية آدم وحواء – عماد الدين عيسي .
٣٨ – الأحلام تتمشي في الذاكرة – محمد الفارس .
٣٩ – بين الحكي والنقد – نبيل عبد الحميد .
٤٠ – مواسم الشروق – أحمد الشيخ .
٤١ – السقف والناب الأزرق – فؤاد قنديل .
٤٢ – الفائزون في مسابقة القصة القصيرة لعام ٢٠٠٢ .

٤٣ – خمس سنوات رملية – سمير درويش .
٤٤ – القصة والرواية في السبعينيات – د. يسري العزب .
٤٥ – الضوء والظلال – محمد قطب .
٤٦ – عين طفل – د. مرعي مدكور .
٤٧ – فنون روائية – محمود عبد الوهاب .
٤٨ – عطر المشمش – أمين بكير .
٤٩ – أولاد الأفاعي – خليل الجيزاوي .
٥٠ – زواية زوينة – محمد جبريل .
٥١ – التعدد والتباين – أحمد عبد الرازق أبو العلا .
٥٢ – فيل أبيض وحيد – د. محمد حسن عبد الله .
٥٣ – العذاب والصمت – لوسي يعقوب .
٥٤ – عواطف دافئة – وفية خيري .
٥٥ – أحداث منتصف الليل – رأفت سليم .
٥٦ – ظلال وأشخاص – محمد الحديدي .
٥٧ – قراءة في القصة والرواية – د. جمال عبد الناصر .
٥٨ - الصوت والصدي – يوسف جوهر .
٥٩ – أشلاء بؤرة العشاق – أحمد محمد حميدة .
٦٠ – ثلاث روايات – السيد نجم .
٦١ – قانون الحب – سعيد سالم
٦٢ – القصة القصيرة والرواية – إبراهيم سعفان
٦٣ ـ الوتر المشدود ـ سمير عبد الفتاح

الإصدار القادم
سينما الدارادو
مصطفى نصر

دارالنيــــــل

للنشر والطبع والتوزيع

١٢ شارع عبده بدران
م.الباشا-المنيل-القاهرة
ت : ٣٦٢٢٥٧٨

رقم الإيداع لدارالكتب

٢٠٠٦/٨٤٣٢

الترقيم الدولى

I.S.B.N.: 977-432-002-6